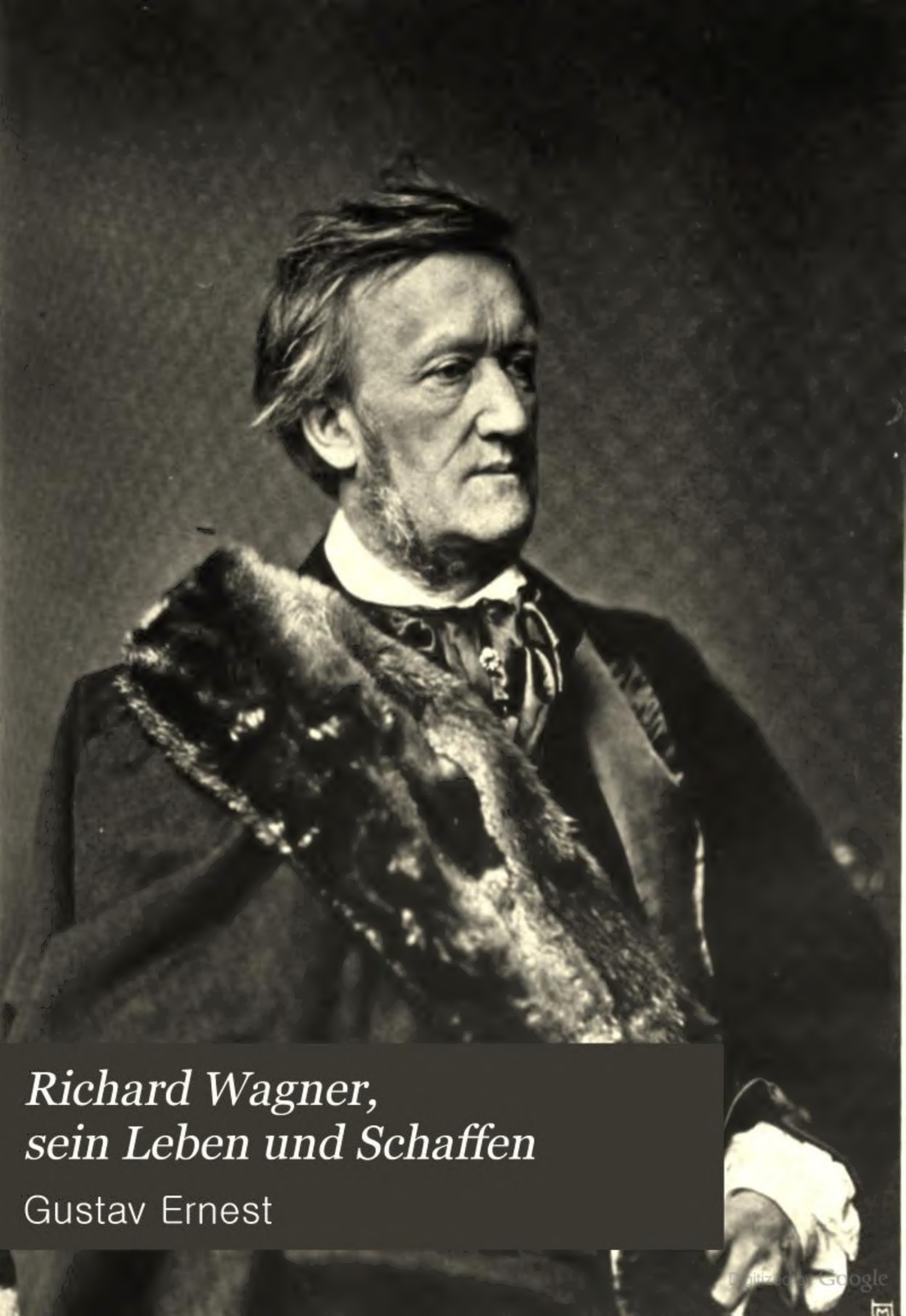


Digitized by Google

BERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Gustav Ernest: Richard Wagner

Unserem lieben Freunde
Robert Thomas Clark
von
Emma u. Gerhard Saftenberg.
Leipzig im März 1930.

Digitized by Google

Von Georg Bondis Volksausgaben sind bisher erschienen:

Theobald Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen des neunzehnten Jahrhunderts. 712 Seiten, mit 12 Bildnissen

Richard M. Meyer, Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. 704 Seiten, mit 9 Bildnissen

Georg Kaufmann, Geschichte Deutschlands im neunzehnten Jahrhundert. 704 Seiten, mit 17 Bildnissen

Werner Sombart, Die deutsche Volkswirtschaft im neunzehnten Jahrhundert. 548 Seiten, mit Anlagen
(In diesen vier Werken ist die Darstellung über das neunzehnte Jahrhundert hinaus bis zur Gegenwart fortgeführt.)

Richard M. Meyer, Goethe. 592 Seiten, mit 17 Bildern

Gustav Ernest, Richard Wagner. 552 Seiten, mit 4 Bildnissen und den Leitmotiven sämtlicher Werke als Beilage

Von dem vorliegenden Bande „Richard Wagner“ ist auch eine bessere Ausgabe in größerem Format erschienen.

Digitized by Google

Richard Wagner

Sein Leben und Schaffen

von

Gustav Ernest

Mit vier Bildnissen und den Leitmotiven sämtlicher Werke als Beilage

Volksausgabe: Erstes bis fünftes Tausend
Erschienen 1915 in Berlin bei Georg Bondi

Digitized by Google

uu093

Copyright 1915 by Georg Bondi, Berlin

Digitized by Google

Richard Wagner
Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl

Digitized by Google

ML410
W1E15
MUSIC
LIBRARY

Seit dieses Buch beendet wurde, ist eine Sturmflut von Ereignissen über die Welt hereingebrochen, die sie von Grund aus aufgewühlt, alten Werten neue Schätzung, alten Anschauungen neue Deutung gegeben hat. Eines nur hat sich in ungebeugter Kraft bewährt: Der deutsche Geist.

In solcher Zeit muß das Leben eines urdeutschen Künstlers wie Richard Wagner doppelt nachdrücklich zu uns sprechen. Wie in einem Spiegel erkennt das deutsche Volk in seinem Bilde sich selbst wieder, sich selbst, sein Wähnen, Sehnen und Hoffen. Möge denn der Erfolg, der des Meisters Ringen krönte, auch unserem Volke Vorbedeutung herrlichen Gelingens sein!

Charlottenburg, im August 1915

Digitized by Google

Zur Einführung

In einem seiner Briefe an Schiller stellt Goethe den Satz auf, daß wenn man „über Schriften und Handlungen spreche, es mit einer liebevollen Teilnahme, einem gewissen parteiischen Enthusiasmus geschehen solle".

Aus solchem Enthusiasmus ist dieses Buch hervorgegangen. Das Bewußtsein, wie viel mir Richard Wagner gegeben und wie sich mir stets neue Quellen der Begeisterung bei fortgesetztem Studium seiner Werke erschlossen, legte mir den Wunsch nahe, auch anderen zu eindringenderem Verständnis und dem damit verbundenen größeren Genusse zu verhelfen. So soll dieses Buch als Einführung in das allgemeine Wesen und die Entwicklung der Wagnerschen Kunst dienen und zugleich in eingehenden Besprechungen der einzelnen Werke das Wissenswerteste darüber nach der historischen, dichterischen und musikalischen Seite hin zusammenfassen. Vielleicht wird manchem die Wiedergabe der Dichtungen zu ausführlich erscheinen. Aber da nur der kleinste Teil des Publikums sich die Mühe nimmt, sich in sie zu vertiefen und die meisten deshalb in völligem Dunkel in betreff ihres gedanklichen Gehaltes und der inneren Motive der Handlung bleiben, so lag mir daran, alles zur Erklärung des Zusammenhangs Erforderliche herauszuschälen und durch sorgsam ausgewählte Textstellen und möglichste Anpassung an den eigentümlichen Stil der verschiedenen Dichtungen, dem Leser einen Einblick in ihre besondere Art zu gewähren.

Bei den musikalischen Analysen konnte es nicht sowohl auf erschöpfende Behandlung als darauf ankommen, das Wichtigste hervorzuheben und vor allem immer wieder auf die psychologische Bedeutung der Leitmotive und die Beleuchtung, die das Drama und seine Gestalten durch sie empfangen, hinzuweisen. Die beigegebenen Motivtafeln, auf die die eingeklammerten Zahlen im Text Bezug nehmen, dürften das Studium wesentlich erleichtern.

Ein ziemlich breiter Raum ist der Besprechung der Prosa-Schriften Wagners gewidmet. Dabei ist weniger Gewicht auf eine kritische Durchforschung als auf eine verständliche Darstellung ihres vielfach dunklen Inhalts gelegt worden. Es wäre erfreulich, wenn dieser oder jener dadurch zur näheren Beschäftigung mit den Originalen angeregt würde.

Daß ich mir trotz meines Enthusiasmus die Freiheit des Blickes gewahrt habe, die gerade einer so blendenden Erscheinung wie Wagner gegenüber unerläßlich ist, wird man dem Buche hoffentlich nicht als Fehler anrechnen. Ein Enthusiasmus, der seinem Gegenstand kritiklos gegenübersteht, verliert auch da, wo er wirklich angebracht scheint, an überzeugender Kraft, und es heißt Wagner mit falschem, verkleinerndem Maße messen, wenn man ihn als Menschen und Künstler nicht mit derselben Offenheit behandelt, die man bei einem Rembrandt, Beethoven und Goethe hat walten lassen. Vielleicht haben wir in Wagner die rätselhafteste und dem oberflächlichen Blick widerspruchsvollste Erscheinung der ganzen Kunstgeschichte vor uns. Der Lösung des Rätsels „Wagner" um einen Schritt näher zu kommen, das Widerspruchsvolle unter einem höheren Gesichtspunkt zu erklären, ist die besondere Aufgabe, die der Verfasser sich gestellt hat. –

Für den historischen Teil ist vielfach das große Wagnerwerk Glasenapps zu Rate gezogen worden. Daß im übrigen das ganze einschlägige Material an Briefen und sonstigen Auslassungen Wagners und seiner Zeitgenossen aufs ausgiebigste benutzt worden ist, ist selbstverständlich. Wo es irgend anging, ist der Meister selbst zu Worte gekommen und es sei hier ein für alle Male erwähnt, daß Zitate, wo nichts anderes gesagt ist, immer den Briefen und Schriften Wagners entnommen sind.

Inhalt

Für Leser, die sich zunächst mit dem Leben Wagners beschäftigen wollen, sind die betreffenden Kapitel mit * bezeichnet.

Zur Einführung . . . . VII–VIII
*Jugendjahre 1–12
*Wanderjahre 13–43
Rienzi 44–55
Der fliegende Holländer 56–71
*Dresden 72–102
Tannhäuser 103–121
Lohengrin 122–144
*Zürich 145–176
Tristan und Isolde 177–191
Wagner als Schriftsteller 192–223
*Neue Kämpfe 224–252
*München 253–274
Die Meistersinger zu Nürnberg 275–301
*Triebschen 302–324
Die Schriften aus den Jahren 1867–1870 325–344
*Bayreuth 345–378
Die Schriften aus den Jahren 1878–1883 379–400
*Das Ende 401–409
Richard Wagner: eine Charakterstudie 410–417
Der Ring des Nibelungen 418–498
Parsifal 499–528
Chronologische Tafel 529–530
Register 531–537
Zwei Motivtafeln . . . . als Beilagen

Bildnisse

Richard Wagner . . . . zu Seite IV
Minna Wagner . . . . zu Seite 24
*Mathilde Wesendonk . . . . zu Seite 168
Cosima Wagner . . . . zu Seite 312

* Aus „Rich. Wagner an Mathilde Wesendonk“ (Breitkopf & Härtel, Leipzig)

Jugendjahre

Es gibt Menschen, die so weit über die Kreise, denen sie entstammt sind, hinauswachsen, daß sie uns wie ein unbegreifliches Wunder gegenüberstehen. Und doch geschieht es nur ganz selten, daß man bei näherer Prüfung nicht die Züge, die das besondere einer Persönlichkeit ausmachen, auch schon — und wäre es noch so versteckt — in den Vorfahren entdecken, die Eigentümlichkeiten des Wesens und der Begabung auf frühe Einflüsse zurückführen könnte.

Richard Wagner ist aus demselben Milieu, wie sein großer sächsischer Landsmann Johann Sebastian Bach, hervorgegangen. Lehrer, Organisten, untere Beamte, das sind die Berufe sehr kleinbürgerlicher Art, denen wir bei beiden Familien am häufigsten begegnen. Aber bei keinem der Bachs zeigt sich das Verlangen, die Grenzen, die die Verhältnisse ihnen gesteckt, zu durchbrechen. Glücklich in dem engen Rahmen ihres bescheidenen Daseins begnügen sie sich mit dem, was das Schicksal ihnen beschieden. Darin ist auch der große Johann Sebastian durchaus das Kind seines Vaters, des armen Eisenacher Stadtmusikus. Seine Frau, seine Kinder und ein vor Sorgen geschütztes Leben schließen den Inhalt seiner Wünsche ein; seine Werke, der sublimierte Niederschlag des protestantischen Gedankens, dessen erster künstlerischer Ausdruck sie sind, entspringen dem Zusammentreffen unmittelbaren inneren Bedürfnisses mit dem Zwang äußerer Notwendigkeit — auf eine künstlerisch reformatorische Wirkung war es dabei ebensowenig abgesehen, wie auf persönlichen Ruhm.

Ganz anders Richard Wagner. Noch sein Großvater ist nur Torschreiber in Leipzig. Und man fragt sich, woher kam dem Enkel der Zug ins Große, der Drang, die Fesseln der Verhältnisse zu sprengen, die Kraft, sich eine Stellung zu erkämpfen, die von seinem Ursprung kaum noch etwas ahnen läßt? Aber er selbst erzählt uns, daß in jenem Großvater schon der Ehrgeiz sich regte, seine Familie in eine höhere Lebenssphäre zu rücken, denn er ließ seinen beiden Söhnen eine gelehrte Erziehung geben, den älteren, Friedrich, Jurisprudenz, den jüngeren, Adolf, Theologie studieren. Dieser letztere hinwiederum, ein von starkem Unabhängigkeitsgefühl erfüllter

eigenartiger Mensch von vielseitiger Beanlagung, hatte bald die Theologie verlassen und sich der Schriftstellerei ergeben, wobei seine Tätigkeit auf philologischem Gebiete sogar die Anerkennung Goethes errang. Wir werden bald von der Einwirkung, die er auf den Neffen ausübte, hören, wie wir denn in der Jugendgeschichte Richard Wagners auf Schritt und Tritt den Einflüssen begegnen werden, die für seine Entwickelung bestimmend waren, so daß es nur wenige Züge in seinem Bilde gibt, die sich nicht bis in jene Frühzeit zurückverfolgen lassen.

Friedrich Wagner lebte als Polizeiaktuarius „mit der Anwartschaft auf die Stelle des Polizeidirektors" in Leipzig. Aber auch seine Interessen griffen auf Gebiete über, die weit ab von seinem Beruf lagen. Er begeisterte sich für Poesie und Literatur und brachte vor allem dem Theater eine fast leidenschaftliche Teilnahme entgegen, eine Teilnahme, die, wie sein Sohn berichtet, vom Schauspiel oft auf die Schauspielerinnen übergegangen sein soll.

28 Jahre alt, heiratete er 1798 die neun Jahre jüngere Johanna Rosine Beetz, die hübsche Tochter eines Mühlenbesitzers in Weißenfels, ein Mädchen ohne tiefere Bildung — sie lag ihr Leben lang im Kampf mit der Orthographie — die dafür aber einen klugen Blick für die praktische Seite des Lebens besaß, über einen reichen Schatz von Witz und guter Laune verfügte und sich bei Eigenen und Fremden allgemeiner Achtung erfreute.

Rasch hintereinander gebar sie ihrem Gatten acht Kinder, von denen zwei frühzeitig starben; von den Überlebenden waren auf vier des Vaters künstlerische Neigungen in solchem Maße übergegangen, daß drei Töchter sich mit beträchtlichem Erfolge der Bühnenlaufbahn widmeten und ein Sohn, Albert, nachdem er das medizinische Studium aufgegeben hatte, ebenfalls Opernsänger und schließlich Theaterregisseur in Berlin wurde. Er ist es, der der deutschen Bühne in seiner Tochter Johanna (nachmals Johanna Jachmann-Wagner) einen ihrer glänzendsten Sterne schenkte.

Am 22. März 1813 gab Frau Johanna, im Brühl, in dem Hause, das den Namen „Zum roten und weißen Löwen" führte, noch einem Knaben das Leben, der den Namen Wilhelm Richard erhielt. Sechs Monate später

starb Friedrich Wagner an einer Seuche, die, eine Folge der Kämpfe, die zwischen dem 16. und 19. Oktober um Leipzig tobten, in der Stadt viele Opfer forderte.

Schweren Zeiten sah die Mutter mit ihren sieben Kindern, deren ältestes erst 14 Jahre alt war, entgegen. Da entstand ihr in Ludwig Geyer, einem alten Freunde der Familie, ein selten uneigennütziger Helfer und Beschützer, der, als sie ihm schließlich die Hand zum neuen Ehebunde reichte, ihr ein ebenso trefflicher Gatte, wie ihren Kindern ein zärtlicher Vater wurde. Den Knaben Richard hatte er mit so besonderer Liebe in sein Herz geschlossen, daß er ihn an Kindesstatt annahm und ihm seinen Namen gab. In den Büchern der Kreuzschule in Dresden, wohin die Familie übersiedelte, ist Richard nicht als Wagner, sondern als Geyer aufgeführt.

Noch im Alter hat Wagner dieses Mannes nie anders als in tiefer Rührung gedacht, und wir erhalten ein ergreifendes Bild von ihm in den Worten, die er einmal über ihn an seine Schwester Cäcilie, das einzige Kind aus der Ehe der Mutter mit Geyer, schrieb: „Das Beispiel vollständigster Selbstaufopferung für einen edel erfaßten Zweck tritt uns im bürgerlichen Leben wohl selten so deutlich vor das Auge, als es hier der Fall ist. Ich kann sagen, daß ich über diese Selbstaufopferung unseres Vaters Geyer fast untröstlich bin. Ganz besonders ergreift mich auch der zarte, feinsinnige und hochgebildete Ton in seinen Briefen, namentlich in denen an unsere Mutter."

Auch in geistiger Beziehung erhob sich Geyer weit über das Durchschnittsniveau; auf den verschiedensten Gebieten erfolgreich tätig, war er ein beliebter Schauspieler am Dresdener Hoftheater, schrieb eine Reihe von Theaterstücken, von denen eines „Der Bethlehemitische Kindermord" zahlreiche Aufführungen erlebte und erwarb sich als Porträtmaler einen Ruf, der über die Grenzen seines Heimatlandes hinausgegangen sein muß, denn unter anderen hochstehenden Persönlichkeiten ließen auch der König und die Königin von Bayern ihre Porträts von ihm malen.

Geyer hätte am liebsten auch aus dem Knaben Richard einen Maler gemacht, aber der methodische Unterricht, den er ihm frühzeitig geben ließ, war wenig nach dessen Geschmack. Er sah die Arbeiten des Vaters und

hätte sich wohl gerne an ähnlichem versucht, aber für die technischen Studien zeigte er so wenig Neigung und Begabung, daß der Vater bald das Vergebliche weiterer Bemühungen einsah. Dabei ist aber doch der Gedanke nicht abzuweisen, daß diese frühe Berührung mit der Kunst mit dazu beigetragen haben mag, jenen Sinn für das Malerische in Wagner zu erwecken, der nach mehr als einer Richtung hin einen so wesentlichen Faktor seiner Begabung bildete. Überhaupt ist es hochbedeutsam, wie jetzt in die Seele des geweckten, klugen Knaben von allen Seiten die Samenkörner geworfen werden, die später so herrliche Früchte zeitigen sollten. So lernte er im Hause der Eltern Karl Maria von Weber, der seit 1817 Kapellmeister an der Hofoper war, kennen, und der kleine schwächliche Mann, dessen flammensprühende Vaterlandslieder, wie im Sturm alles mit sich fortreißend, durch Deutschland geflogen waren, übte auf die Phantasie des Knaben einen seltsamen Zauber aus, der sich bald auch in einer schwärmerischen Begeisterung für seine Opern, vor allem den Freischütz, äußerte.

Häufig nahm ihn der Vater zu den Proben im Theater mit, und hier wurden die Gewöhnung an das Leben auf und hinter der Bühne und der Verkehr mit Schauspielern zu einer lehrreichen Vorschule für ihn. Er durfte sogar gelegentlich einmal in einem lebenden Bilde als Engel, „ganz in Trikots eingenäht und mit Flügeln auf dem Rücken", mitwirken, ja in Kotzebues Menschenhaß und Reue, eine „mit wenigen Worten versehene Kinderrolle" darstellen.

Unter seinen späteren Lehrern war es der enthusiastische Bewunderer griechischer Literatur und Kultur Sillig, dem er mit besonderer Verehrung anhing und unter dessen Anleitung er sich mit solchem Feuereifer auf das Studium der griechischen Sprache warf, daß er 13jährig, bereits zwölf Gesänge des Homer in deutsche Verse übertragen konnte. Man sieht, wie hier jene Neigung für die Sprachwissenschaft in ihm erweckt wird, die ihn später als berühmten Künstler noch die Feder des Komponisten mit der des Philologen vertauschen und tiefgründige sprachliche Untersuchungen anstellen ließ.

Für die Musik bewies er zunächst keine besondere Begabung. Der Klavierunterricht zeitigte nicht viel bessere Resultate als früher der Malunter-

richt. Wieder zeigte sich dieselbe ausgeprägte Abneigung gegen die notwendigsten Studien zur Bewältigung des Technischen. Dagegen überraschte ihn sein Lehrer eines Tages, wie er die Freischützouvertüre, die er sich auf seine Art allein eingeübt hatte, auswendig, mit den phantastischsten Fingersätzen und Handstellungen spielte und prophezeite, es würde nie etwas aus ihm werden. „Er hatte recht," setzt Wagner in seiner Erzählung des Ereignisses hinzu, „ich habe in meinem Leben nie Klavierspielen gelernt."

Am stärksten äußerte sich neben der für klassische Philologie die poetische Begabung in ihm; ein Gedicht des Zwölfjährigen auf den Tod eines Mitschülers errang den Preis vor allen anderen und wurde gedruckt. Und als er mit den Dramen Shakespeares bekannt wurde, packte ihn der furor poeticus in solchem Maße, daß er beschloß, ein Seitenstück zu ihnen zu verfassen, das eine Mischung von Hamlet und Lear werden sollte und den vielversprechenden Titel „Leubald und Adelaide" führte. „Der Plan war äußerst großartig." Zweiundvierzig Personen starben im Verlaufe des Stückes, und er sah sich schließlich gezwungen, die Geister der Erschlagenen wiederkommen zu lassen, weil er sonst keine Personen für den letzten Akt gehabt hätte (Autobiographische Skizze 1842).

Trotz solchen hochfliegenden Ehrgeizes war der Knabe stets zu abenteuerlichen Streichen aufgelegt, schloß häufig leidenschaftliche Freundschaftsbündnisse und zeigte dabei schon damals jene für den Mann so charakteristische Eigentümlichkeit, daß er von den Freunden als wichtigste Vorbedingung ein liebevolles Eingehen auf seine eigenen Liebhabereien verlangte.

Von kleiner schmächtiger Gestalt hat Wagner sich von Kindheit an selten nur einer wirklich kräftigen Gesundheit erfreut; vor allem machte ihm früh schon ein Hautleiden viel zu schaffen, das ihm in der Form der Gesichtsrose später so manche böse Stunde bereiten sollte. Dabei war er aber überaus gelenkig und gewandt und hat noch im Alter seine Freunde durch seine Kletterkünste in Erstaunen versetzt.

Inzwischen war die Familie im Jahre 1821 zum zweitenmal des Vaters beraubt worden. Noch auf dem Totenbett war Geyers ganzes Sinnen dem Knaben zugewandt gewesen; als er ihn im Nebenzimmer das Lied: „Üb' immer Treu und Redlichkeit" spielen hörte, meinte er zur Mutter: „ob er

wohl Talent zur Musik haben sollte?" Er starb, nicht ahnend, welch ein unvergängliches Denkmal er sich selbst durch die Liebe, die er dem Knaben getragen, errichtet hatte.

Für den erregbaren, etwas unsteten Richard, der so sehr einer festleitenden Hand bedurfte, war sein Tod ein schwerer Verlust, denn wenn er auch mit inniger Liebe an der Mutter hing, so konnte die geistig wenig bedeutende Frau ihm doch nicht den weitschauenden, hochgebildeten Stiefvater ersetzen. Noch sechs Jahre blieb er in Dresden, obwohl die Mutter mit den Schwestern 1826 nach Prag übersiedelte, wo die älteste, Rosalie, am Stadttheater ein Engagement angenommen hatte. Das Jahr 1827 sah die Familie wieder vereinigt in Leipzig, das jetzt nach der Verheiratung der Schwester Luise mit dem angesehenen und wohlhabenden Buchhändler Brockhaus zum dauernden Wohnsitz auserwählt war. Und jetzt vertauschte Richard auch wieder den Namen Geyer mit dem Familiennamen Wagner.

Die Anforderungen des Leipziger Nikolaigymnasiums müssen wohl höhere als die der Kreuzschule gewesen sein. Jedenfalls wurde Richard, der in Dresden bereits die Sekunda besucht hatte, in Leipzig in die Tertia zurückversetzt. Diese Ungerechtigkeit — als solche nahm er es auf — war für sein Selbstbewußtsein ein solcher Schlag, daß eine vollständige Umwandlung mit ihm vor sich ging.

Er, der bis dahin einer der fleißigsten Schüler gewesen war, empfand den Unterricht nur noch als unerträglichen Zwang. Die Freude an den klassischen Studien war dahin und die Mutter mußte nur zu bald einsehen, daß die wissenschaftliche Laufbahn, von der sie wie seine Lehrer für ihn so großes erhofft hatten, nicht mehr in Frage kommen könne. In der trotzigen Gleichgültigkeit, die er hinfort offen der Schule gegenüber an den Tag legte, wurde er noch durch den Umgang mit dem Onkel Adolf Wagner bestärkt. Die Persönlichkeit des geistvollen Sonderlings, der ohne zu bedenken, auf wie schlecht vorbereiteten Boden seine Auslassungen fielen, mit dem 15jährigen die schwierigsten Probleme besprach, übte eine merkwürdige Faszination auf den Knaben aus. Auf täglichen, langen Spaziergängen entwickelte der Onkel seine „in schroffer Verachtung sich äußernden Ansichten über den Pedantismus in Staat, Kirche und Schule", denen der

Neffe mit feuriger Bewunderung lauschte und manche Anregung mag da in seine junge Seele gefallen sein, die erst nach Jahren unter dem Einfluß eigener Erfahrungen zur Entfaltung kommen und dann in Wort und Tat wild empörten Widerhall finden sollte.

Ein wohltätiges Gegengewicht gegen die aufreizenden Wirkungen dieses Verkehrs bildete die leidenschaftliche Liebe zur Musik, die Richard jetzt packte. Beethovens Symphonien zumal machten einen geradezu erschütternden Eindruck auf ihn. Zum erstenmal ergriff ihn die Ahnung von der ungeheuren Kraft, die der Musik innewohne. Wie eine neue Welt ging es ihm auf, in ihrer eigensten Art, dem Verstande noch verschlossen, aber mit allen Fasern des Herzens bereits erfaßt. Ein Zufall wollte es, daß er zu gleicher Zeit auch einer Aufführung des Egmont mit der Beethovenschen Musik beiwohnte, und nun wurde es ihm plötzlich klar, daß sein Drama, das er halb beendet von Dresden mitgebracht hatte und das ihn immer noch beschäftigte, nicht anders, als mit einer ähnlichen Musik in die Welt treten dürfe. Wie das erste Aufleuchten der Morgenröte am fernen Horizonte, so keimt hier leise der Gedanke in ihm auf, daß das Letzte und Beste, was im Menschen nach Ausdruck ringt, nur gesagt werden könne, wenn der Kraft des Wortes die Eindringlichkeit der Töne zu Hilfe komme. Nicht für einen Augenblick zweifelte er daran, daß er imstande sein werde, eine Musik, wie sie ihm vorschwebte, auch zu schreiben. Nur die technische Seite der Aufgabe erregte in ihm einige Bedenken und er fühlte, daß es doch notwendig sein möchte, sich wenigstens über die wichtigsten Regeln der musikalischen Satzkunst einige Kenntnisse zu erwerben. „Um dies im Fluge zu tun, lieh ich mir auf acht Tage Logiers Methode des Generalbasses und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Frucht, als ich es glaubte. Die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß, Musiker zu werden."

Ich weiß nicht, ob wir diese Darstellung ganz wörtlich zu nehmen haben; entspräche sie wirklich buchstäblich den Tatsachen, so gäbe sie uns einen geradezu verblüffenden Beleg für das fabelhafte Kraftgefühl und die unüberwindliche Energie, die, so charakteristisch für den Mann, schon in dem Knaben mit so erstaunlicher Wirkung sich äußern. Er wartet nicht, bis das

Vorhandensein des schaffenden Talentes sich greifbar durch die Tat gezeigt hat, nein, er glaubt, es bedarf nur des Entschlusses, Musiker zu werden, um den Genius in seinen Dienst zu zwingen und seine Berufung zum Musikertum zu erweisen. Freilich zunächst schien es auch hier wieder, als ob er an den nun einmal unumgänglichen technischen Studien scheitern solle. Vergeblich suchten seine Lehrer ihm die Notwendigkeit systematischen, vom Einfachsten zum Schwereren fortschreitenden Arbeitens klar zu machen, statt trockener Generalbaßübungen wollte er sofort Sonaten und Streichquartette schreiben. Wie die Jugend Deutschlands überhaupt, so fiel auch er damals unter den Bann E. Th. A. Hoffmanns, des genialen Schriftstellers, Komponisten und Zeichners, der mit prophetischem Blick als erster die neuen Bahnen, in die sein großer Zeitgenosse Beethoven die Instrumentalmusik gelenkt hatte, erkannte, als erster erfaßte, daß die Kunst, die bei Mozart und Haydn noch wenig mehr als die anmutige Verschönerin des Daseins war, hier zur Seelenkünderin geworden ist, die die tiefsten und höchsten, die zartesten und die mächtigsten Regungen des Empfindens wie keine andere Kunst wiederzugeben vermag. Seine in die phantastischsten Formen gekleideten tiefsinnigen Auslassungen über Musik berauschten den jungen Wagner und bestärkten ihn in dem Wunsche, große Werke im Beethovenschen Geiste zu schreiben. Mit Feuereifer studierte er die Symphonien des Meisters, unter heiligen Schauern versenkte er sich in die geheimnisvollen Tiefen der Neunten, ja er wagte sich an die ungeheuerliche Aufgabe, das Riesenwerk für Klavier zu bearbeiten. Es spricht für den Ernst seines Wollens und die Stärke seiner Begeisterung, daß er das für ihn, den ungewandten Klavierspieler, doppelt schwierige Unternehmen zu Ende führte. Allerdings wurde seine Absicht, der Welt dadurch die Möglichkeit zu geben, das einzige Werk gründlicher als es beim bloßen Anhören im Orchester möglich ist, kennen zu lernen, durch die Verleger vereitelt, die, selbst als Wagner auf jedes Honorar verzichtete, die Annahme des Arrangements verweigerten.

Inzwischen hatte er dem Schaffensdrang, der jetzt mit immer unwiderstehlicherer Kraft sich äußerte, in einer stattlichen Reihe umfangreicher Kompositionen Luft gemacht, unter denen einer Ouvertüre in B-Dur sogar die

augenscheinlich unverdiente Ehre einer öffentlichen Aufführung zuteil wurde. Wagner hat sie später selbst „den Kulminationspunkt seiner Unsinnigkeiten" genannt. Den Haupteffekt bildete darin ein regelmäßig in jedem vierten Takt, und zwar auf dem schlechten Taktteil wiederkehrender Paukenschlag, der zuerst die Verwunderung, dann den Unwillen und schließlich die Heiterkeit der Hörer erregte. Unter dem Gelächter des Publikums wurde das Werk zur großen Betrübnis des Verfassers zu Grabe getragen.

Doch was tat's? Mit 17 Jahren verwindet der Mensch dergleichen rasch genug. Und zudem — das Leben, das eben anfing, dem zum Jüngling herangewachsenen seine Pforten zu öffnen, hatte neben der Kunst noch andere Freuden, in die er sich jetzt mit demselben Enthusiasmus, mit dem er alles neue angriff, stürzte.

Das Studentenleben, das mit seiner selbstbewußten Ungebundenheit auf die Jugend Deutschlands, in der damals der Drang nach Freiheit stärker denn je sich regte, einen unwiderstehlichen Zauber ausübte, schlug auch ihn in seine Bande. Sein heißer Wunsch, als Korpsstudent im Schmuck von Band und Käppi einherstolzieren zu dürfen, fand Erfüllung, als er sich an der Universität Leipzig, nachdem er das Gymnasium als Sekundaner verlassen, als studiosus musicae eintragen ließ und als solcher in das Korps Saxonia aufgenommen wurde. Der Becher wildester Zerstreuungen, unter denen Trinkgelage und Kartenspiel den weitesten Raum einnahmen, wurde jetzt von ihm bis auf die Neige geleert. Auch an den üblichen Herausforderungen zum Zweikampf fehlte es nicht. Und wie ihn schon damals jener eiserne Mut, der ihn später den Kampf mit der Welt aufnehmen ließ, beseelte, das zeigt die von ihm mit Behagen erzählte Tatsache, daß er einmal zu gleicher Zeit vier Duelle, und zwar mit einigen der gefürchtetsten Schläger Leipzigs hängen hatte. Für den zwar sehnigen und gelenkigen, aber wie wir wissen, kleinen und ziemlich schwächlichen Wagner, der noch dazu wenig Übung im Gebrauch des Säbels hatte, war den gewiegten Haudegen gegenüber das Schlimmste zu befürchten. Da wurden durch eine Verkettung von Zufällen, wie wir ihnen in seinem Leben noch öfter begegnen werden und die ihm immer, wenn höchste Gefahr droht, wie durch ein Wunder Rettung bringen, sämtliche vier Gegner beseitigt. Der eine

wurde in der Nacht vor dem Duell in einer Schlägerei kampfunfähig gemacht; zwei mußten schuldenhalber heimlich die Stadt verlassen, der vierte und stärkste von allen fiel in einem Duell in Dresden.

Wilder und wilder schlagen die Wogen wüstester Ausschweifungen über ihm zusammen. Ganze Tage und Nächte bleibt er von Hause fort, Mutter und Geschwister sind in hellster Verzweiflung. Da trat unvermutet rasch die Krisis ein, die ihn mit einem Schlage zur Besinnung brachte und ihm wies, wie weit ab die Wege, die er hier wandelte von denen lagen, nach denen sein künstlerisches Sehnen ging. Wieder einmal hatte er die halbe Nacht beim Spiel verbracht. Schon hatte er alles, was er besaß, verloren. Da fällt ihm ein, daß er die Pension der Mutter, die er am Morgen wie üblich, für sie abgehoben hatte, noch bei sich trage. Die Versuchung ist zu stark: er wirft einen Taler auf den Tisch — er verliert; ein 2., 3., 4. folgen, aber hartnäckiger denn je wendet ihm das Glück den Rücken. Wie in einem Taumel setzt er weiter und endlich ist ein einziger Taler alles, was ihm noch geblieben ist. Eine tödliche Angst packt ihn, er fühlt, daß er nie wieder der Mutter unter die Augen treten könne. Schon sieht er sich im Dunkel der Nacht heimatlos, ziellos, wie ein Geächteter fliehen. Und jetzt setzt er mit dem Trotz der Verzweiflung auch den letzten Taler noch — nun ist ja doch alles verloren, mag der auch noch hingehen! Da plötzlich wendet sich das Blatt — er gewinnt; kaum wissend, was er tut, läßt er die ganze Summe stehen, gewinnt wieder und gewinnt jetzt ununterbrochen, bis er nicht nur die verspielte Summe zurück, sondern noch so viel dazu gewonnen hat, um seine sämtlichen Schulden, die bereits zu beträchtlicher Höhe angeschwollen waren, bezahlen zu können. In diesem Augenblick aber kam es über ihn wie eine Erleuchtung: nie wieder dürfe er eine Karte anrühren! Am nächsten Morgen gestand er der Mutter alles und wiederholte ihr das Versprechen, das er sich selbst schon gegeben hatte. Und er hat Wort gehalten — nie wieder hat seine Hand eine Karte berührt!

Mit Ekel sah er jetzt auf das Treiben, dem er so lange sich hingegeben hatte. In dieser Periode schwerer seelischer Unruhe, da war es die Kunst, die ihm die rettende Hand bot. Er nahm die lange vernachlässigten Studien wieder auf; das Bewußtsein der so töricht vergeudeten Kraft und Zeit

trieb ihn, mit verdoppeltem Eifer das Versäumte nachzuholen und jetzt, unter der sorgsamen Leitung eines ebenso vortrefflichen Menschen wie Lehrers, des Kantors an der Thomasschule, Theodor Weinlig, zeigte sich erst die Größe seiner Energie und Begabung. Schon nach sechs Monaten konnte er die schwierigsten kontrapunktischen Aufgaben spielend lösen und Weinlig ihm das Zeugnis ausstellen, daß er seine Lehrzeit für beendet betrachte. Die Früchte so gewissenhafter Arbeit zeigten sich in einer Anzahl Kompositionen — Klavierstücken, Ouvertüren u. a., von denen eine Sonate in B-Dur als Opus 1 im Druck erschien, deren wichtigste aber eine Symphonie in C-Dur war. Den Neigungen des Lehrers entsprechend wandeln alle Werke Wagners aus dieser Epoche ganz in klassischen Bahnen. Überall begegnet man Anklängen an die Meister, selten nur Spuren eigentümlicher Begabung, wie etwa der junge Schubert, Schumann oder Mendelssohn sie zeigen. Ganz vereinzelte Züge nur in einer Phantasie in Fis-Moll (1905 aus dem Nachlaß veröffentlicht) und in der Symphonie lassen den künftigen Wagner ahnen. Die hervortretendsten Merkmale der meisten sind die überaus sorgsame Arbeit und sichere Herrschaft über die Form. Die Symphonie erlebte im Jahre 1832 Aufführungen in Prag und Leipzig. Über die in letzterer Stadt haben wir einen sehr amüsanten Bericht aus der Feder der damals 14jährigen Klara Wieck an ihren Freund und künftigen Gatten Robert Schumann gerichtet. Da heißt es: „Hören Sie — Herr Wagner hat Sie überflügelt. Es wurde eine Symphonie von ihm aufgeführt, die aufs Haar wie die in A von Beethoven gewesen sein soll(?) Der Vater sagte: die Symphonie von Schneider, welche im Gewandhaus gemacht wurde, sei zu vergleichen einem Frachtwagen, der zwei Tage bis Wurzen führe und hübsch im Geleise bliebe. Aber Wagner führe in einem Einspänner über Stock und Stein und läge alle Minuten im Graben, wäre aber demohngeachtet in einem Tage nach Wurzen gekommen." Man sieht, das Werk, das uns heute durch seine Zahmheit verblüfft, erschien damals schon draufgängerisch und bemerkenswert, wobei man allerdings nicht vergessen darf, wie viel die Zusammenstellung mit einem Schneiderschen dabei mitsprach und wie wenig von irgendwelchem Belang auf symphonischem Gebiet seit Beethovens Tode bekannt geworden war.

Die Symphonie, deren Partitur Wagner seinerzeit an Mendelssohn geschickt hatte, galt übrigens lange für verschollen, bis man 1876 die Stimmen wieder entdeckte. Seitdem ist sie mehrfach in unseren Konzertsälen gehört worden, ohne jedoch im großen Ganzen mehr als ein historisches Interesse erwecken zu können.

Jedenfalls durfte Wagner aus dem freundlichen Erfolge, den sie bei Publikum und Presse fand, die beste Hoffnung auf eine gedeihliche Komponistenlaufbahn schöpfen. Sein Entschluß, Musiker zu werden, hatte sich als berechtigt erwiesen. Nun galt es, in die Zukunft zu schauen, den Kampf mit dem Leben aufzunehmen und wie er als Künstler sich auf eigene Füße gestellt hatte, es nun auch als Mensch zu tun.

Da Leipzig dafür kaum den geeigneten Boden abgab, so kam ihm eine Einladung seines Bruders Albert, der am Würzburger Theater als Sänger und Regisseur tätig war, sehr gelegen. Im Jahre 1833 verabschiedete er sich von seiner Vaterstadt — die Lehrjahre sind vorüber, die Wanderjahre heben an.

Wanderjahre

Schon früh hatte Wagner den Drang zur Oper hin in sich verspürt. Bereits 19jährig hatte er einen Operntext „Die Hochzeit“ verfaßt. Die entsetzlich blutrünstige Geschichte hatte aber das Mißfallen seiner Schwester Rosalie, deren Bühnenerfahrung ihr Urteil für ihn besonders wertvoll machte, so sehr erregt, daß er die Komposition, von der einige Szenen bereits fertig waren, aufgab. Was von der Musik bekannt geworden ist, läßt aber erkennen, wie stark der Sinn für dramatische Wirkungen bereits in ihm ausgeprägt war.

Jetzt mußte es ihm vor allem darauf ankommen, durch gründliches Studium der besten und erfolgreichsten Opern tiefer in die besondere Art dieser Kunstgattung einzudringen und sich so die auch hier unerläßliche technische Routine zu erwerben. Dafür konnte es aber keinen direkteren, gründlicheren und interessanteren Weg geben, als die praktische Betätigung an einer Opernbühne. So mußte es ihm als ein besonders glücklicher Zufall erscheinen, daß die Stelle eines Chordirigenten am Würzburger Theater eben frei und ihm angetragen wurde. Mit einem Monatsgehalt von 10 Gulden begann er 1833 seine Dirigentenlaufbahn.

Es war ein heiter-behagliches Leben, das er in Würzburg führte. Sein frohlauniges, zu abenteuerlichen Streichen stets bereites Wesen konnte auch durch die neue Berufstätigkeit nicht unterdrückt werden. Wie überall, so sammelte auch hier sich ein Kreis von Freunden um ihn, die sein geistiges Übergewicht anerkannten und ihm ohne Groll eine gewisse führende Rolle zugestanden. Hier war es auch, wo sein Herz sich zum erstenmal einer zärtlichen Neigung öffnete. Sehr früh schon hatte er leise sinnliche Regungen empfunden, und er selbst erzählt, wie den etwa 10jährigen „das Berühren der zarteren Garderobenstücke der Schwestern bis zu bangem, heftigem Herzschlag aufregte“. Da er in Würzburg beständig mit den Damen des Theaters zu tun hatte, so ist es kaum zu verwundern, daß sich bald ein Liebesverhältnis zwischen ihm und einer der Choristinnen entspann. Es war jedoch nicht von langer Dauer und wurde bald durch ein anderes abgelöst, das uns einen zu interessanten Einblick in die Persönlichkeit Wagners

gewährt, als daß es unerwähnt bleiben dürfte. Unter den Mitgliedern des Theaters befand sich die hübsche Tochter eines Mechanikers, Friederike Galvani, die Braut des ersten Hoboisten des Orchesters. Wir lassen jetzt Wagner selbst sprechen und enthalten uns jeden Kommentars, in einem späteren Kapitel werden wir dem psychologischen Phänomen, das sich uns hier darbietet, näher treten. „Als der Herbst des Würzburger Jahres sich herannahte, wurde ich von mehreren Freunden, unter denen auch unser Hoboebläser mit seiner Braut sich befand, zu einer ländlichen Hochzeit, einige Stunden von Würzburg, eingeladen. Dort ging es bäuerisch lustig her: es wurde getrunken und getanzt, wobei ich selbst versuchte, mich meiner auf der Geige erlangten Fertigkeit zu erinnern, ohne jedoch die zweite Violine auch nur zu einiger Zufriedenheit meiner Mitmusiker zustande zu bringen. Desto größer waren die Erfolge meiner Person bei der guten Friederike, mit welcher ich einige Male toll durch die Reihen der Bauern tanzte, bis die Gelegenheit es fügte, daß die allgemeine Erhitzung alle persönlichen Rücksichten auch für uns löste, und wir, während der offizielle Liebhaber zum Tanz aufspielte, uns unwillkürlich herzten und küßten. Daß der Bräutigam beim Gewahrwerden der zärtlichen Unbefangenheiten, welche Friederike mir zuwendete, sich traurig, aber nicht eigentlich verhindernd in sein Los fügte, erweckte in mir zum erstenmal in meinem Leben ein schmeichelhaftes Selbstgefühl. Nie hatte ich nämlich Veranlassung gefunden, mich der eitlen Annahme hinzugeben, daß ich auf ein Mädchen einen vorteilhaften Eindruck zu machen vermöge. Im Betreff meiner äußeren Begabung, oder daß ich etwa gar hübsch sei, konnte ich nie zu der mindesten Illusion gelangen und wirklich bemerkte ich auch nie, daß ich je die Blicke eines hübschen Mädchens auf mich gezogen hätte. Dagegen war mir allmählich ein gewisses Selbstvertrauen im Umgang mit männlichen Altersgenossen erwachsen: meine ungemeine Lebhaftigkeit und stets bereite Erregbarkeit gaben mir gegenüber von allen, mit denen ich umging, ein endlich in mein Bewußtsein tretendes Gefühl von einer gewissen Kraft, meine trägeren Genossen hinzureißen oder zu betäuben. An meines armen Hoboisten still leidender Zurückhaltung beim Gewahrwerden der feurigen Annäherung seiner Versprochenen gegen mich, gewann ich, wie

gesagt, nun auch die erste Empfindung davon, daß ich nicht nur unter Männern, sondern auch unter Frauen für etwas gelten mochte. Der fränkische Wein tat das seinige, eine immer steigende Verwirrung hervorzubringen, unter deren Schutze ich endlich mit Friederiken mich als offenbares Liebespaar aufführte. In spätester Nacht, bereits bei anbrechendem Tage, ging auf einem Leiterwagen die gemeinschaftliche Heimfahrt nach Würzburg vor sich: diese war der gemütliche Triumph meines anmutigen Abenteuers; während alle übrigen, auch endlich der sorgenvolle Hoboist in den dämmernden Morgen hinein ihren Rausch ausschliefen, wachte ich an Friederikens Wange gelehnt, unter dem Gesange der Lerchen, der aufgehenden Sonne entgegen.“

Die ersten Opern, mit denen der junge Chordirigent sich zu beschäftigen hatte, waren Marschners „Vampyr“, Paërs „Camilla“ und Meyerbeers „Robert der Teufel“ — also in buntem Gemisch ein deutsches, ein französisches und ein aus deutschen, französischen und italienischen Elementen zusammengebrautes Werk, von denen sich das letzte als das weitaus erfolgreichste erwiesen hatte. Das war nicht ohne Wirkung auf die Gestaltung seiner eigenen Ideale. Die Meister, denen er zuerst nachgestrebt hatte, waren Beethoven und Weber gewesen. Nach den ersten Eindrücken ihrer Werke auf ihn, hatte er eine Oper „Die Feen“ geschrieben, deren Text er schon in Leipzig nach einem Märchen von Gozzi, dessen Bekanntschaft er der Lektüre E. Th. A. Hoffmanns verdankte, gedichtet hatte: „Eine Fee (Ada), die für den Besitz eines geliebten Mannes (Arindal) der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so böse und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzischen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie nun dadurch, daß er die Schlange küßt: so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig

— nicht mit der gewonnenen in sein Land entlassen — sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird."

Fast möchte man glauben, daß, was Wagner zu dem Stoff zog, der leise Anklang darin an jenes Problem war, das er später als „den Typus des eigentlich einzigen tragischen Stoffes der modernen Gegenwart" bezeichnet und im Lohengringedicht zum Kunstwerk gestaltet hat. Denn wie Elsa Lohengrin, so darf Arindal Ada nicht fragen, wer sie sei: die Stärke und Echtheit seiner Liebe soll durch den unbedingten Glauben an die Geliebte bezeugt werden!

Ganz besonders interessant aber ist die Wendung, die Wagner dem Märchen gibt: bei Gozzi gewinnt Arindal die Geliebte durch einen Beweis höchsten persönlichen Mutes; bei Wagner muß er um sie zwar auch schwerste Gefahren bestehen, aber erlösen kann er sie nur durch die unwiderstehliche Gewalt des Gefühls, das aus innerstem Herzen aufquellend, in Tönen machtvoll zum Ausdruck kommt. Auch hier ein fernes Auftauchen eines später immer und immer wiederkehrenden Gedankens: nur aus den Tiefen des Empfindens heraus könne das Kunstwerk entstehen, das gewaltig an das Empfinden rührend die im Bann einer falschen Kultur erstarrte Welt zu neuem, schönerem Leben zu erwecken vermöge.

Wagner hatte, gestützt auf die Erfolge seiner Symphonie und anderer Werke in Leipzig gehofft, es werde ihm nicht schwer werden, eine Aufführung der Feen am dortigen Stadttheater durchzusetzen. Wirklich machte man ihm auch dahingehende Versprechungen. Doch schon jetzt sollte auch ihm jene Feuerprobe des Genies nicht erspart bleiben, die in Enttäuschungen und Leiden seine wahre Stärke prüft: nach vielfachen Verzögerungen mußte er endlich die Hoffnung einer Aufführung aufgeben, und da es ihm auch in Prag nicht besser ging, so legte er das Werk endgültig beiseite. Erst im Jahre 1888 wurde es wieder ans Licht gebracht und in München aufgeführt, ohne jedoch tiefergehendes Interesse erregen zu können.

Wagner wurde durch diesen Fehlschlag weniger entmutigt, als stutzig gemacht. Heißer denn je regte sich der Wunsch nach einem Bühnenerfolge in ihm. Er begann darüber nachzudenken, ob der Weg, den er eingeschlagen, der richtigste und vor allem schnellste zum Ziel sei und kam zu dem Resultat,

daß in dem, aus dem Herzen frisch wie ein Springquell aufsprudelnden, von aller Grübelei und Gelehrsamkeit freien Gesangstil der Italiener das einzig wahre Heil der Oper ruhe. In einem 1834 verfaßten Aufsatz über die deutsche Oper sagt er: „Wir (Deutsche) sind zu geistig und viel zu gelehrt, um wahre, menschliche Gestalten zu schaffen. Mozart konnte es; es war aber italienische Gesangsschönheit, mit der er seine Menschen belebte." Seltsam mutet uns aus der Feder Wagners ein Satz wie der folgende an: „Ich werde nie den Eindruck vergessen, den in neuester Zeit eine Bellinische Oper auf mich machte, nachdem ich des ewig allegorisierenden (!) Orchestergewühls herzlich satt war und sich endlich wieder ein einfach edler Gesang zeigte." Er verwirft Webers Euryanthe — weder Weber noch Spohr hätten je den Gesang zu behandeln verstanden. Wohl schließt er ab: „Der wird der Meister sein, der weder italienisch noch französisch — noch aber auch deutsch schreibt"; aber in einem zur selben Zeit entstandenen Pasticcio betitelten Aufsatz, in welchem viele von seinen späteren Ideen schon im Keim vorhanden sind, formuliert und begründet er doch aufs nachdrücklichste die Forderung, daß „unsere vornehmen Opernkomponisten den italienischen Kantabilitätsstil hübsch ablernen" sollten.

Das leidenschaftliche Empfinden als Kernpunkt der Handlung, der italienische Gesangsstil als Ausdrucksmedium, das ist das neue Ideal, dem er jetzt nachstrebt, ein Ideal, das schon, weil es mehr der Reflexion, als innerstem künstlerischen Triebe entsprungen war, keine kraftvoll überzeugenden Resultate hervorbringen konnte. Schon die Wahl, ja der Titel seines nächsten Werkes, erzählen von dem neuen Geist, der ihn jetzt erfüllt und ihn ganz als Kind seiner Zeit erkennen läßt, die nach der ungeheuren Anspannung der letzten Jahrzehnte und wie als natürliche Reaktion gegen den bitteren Ernst der politischen und sozialen Zustände eine seltsame Mischung von Sentimentalität und Frivolität hervorbrachte und diese auch in Literatur und Musik pflegte und begünstigte. Die romantische Bewegung, die, was die französische Revolution auf politischem Gebiet angestrebt hatte, auf die Kunst übertrug und in der Befreiung von den Fesseln der überkommenen Form und dementsprechend in der schrankenlosen Betätigung der Individualität ein neues Kunstprinzip gefunden hatte, ist ganz erfüllt von

diesem Geist. In der Literatur ist es vor allem die freiere Auffassung vom Wesen und den Rechten der Liebe, die wichtig und bestimmend zutage treten. In der Musik, die eben erst den Verlust drei ihrer Größten (Weber 1826, Beethoven 1827, Schubert 1828) zu beklagen gehabt hatte, beherrschen den Konzertsaal die Herz, Czerny, Kalkbrenner und Konsorten mit ihren seichten Bravourstücken, die Oper Bellini und Donizetti, die mit ihrer ohrfälligen Melodik und oberflächlichen Mache die Massen entzückten und die geeignetste Folie für das ungleich größere Können eines Meyerbeer abgaben. Frivolität und Sentimentalität — die beiden Mächte, die sich stets noch das Publikum am schnellsten erobert haben, sie bilden nun auch die Grundnote von Wagners neuem Werk, in dem, wie er selbst sagt, „die freie offene Sinnlichkeit rein durch sich selbst den Sieg über puritanische Heuchelei davontrug". „Das Liebesverbot" (so lautet der genügend charakteristische Titel) war nach Shakespeares Maß für Maß gedichtet, jedoch auf einen viel leichteren Ton als das Original gestimmt. Mit außerordentlichem Geschick hat Wagner die fünf Akte des letzteren in zwei zusammengezogen und den Schluß in einer Weise umgestaltet, die ihn ungleich wirksamer für die Zwecke der Oper macht.

Friedrich, ein puritanischer Deutscher, ist in Abwesenheit des Königs zum Statthalter Siziliens ernannt. Durch drakonische Gesetze will er der Sittenlosigkeit des Volkes ein Maß setzen: dem Tode soll verfallen sein, wer ein Mädchen in unehelicher Liebe gewinnt. Claudio verstößt gegen das Verbot und soll mit seinem Leben dafür büßen. Da wirft sich Isabella, seine schöne Schwester, dem hartherzigen Statthalter zu Füßen, um Gnade für den Bruder flehend. Ihre keusche Seele findet dabei so glühende Worte, daß Friedrich, selbst hingerissen, in wilder Liebe zu ihr entbrennt und ihr das Leben des Bruders als Preis für ihre Ehre anbietet. Isabella greift zur List, um den Heuchler, der trotz seines Versprechens entschlossen ist, Claudio zu opfern, zu entlarven. Sie erklärt sich bereit, den Pakt zu schließen und überredet ihn, maskiert zum Stelldichein zu kommen. Indessen wird das Volk, dem der Statthalter auch die Feier des Karnevals versagen will, von Luzio, einem jungen Manne, der Isabella liebt, zum Aufstand aufgereizt. Friedrich, der am verabredeten Orte statt Isabella

seine eigene, schnöde betrogene Gattin findet, wird entlarvt und verhöhnt, Claudio befreit, Isabella mit Luzio vereinigt und in fröhlichem Maskenzug zieht alles dem heimkehrenden König entgegen.

Man sieht auf den ersten Blick, daß der Text, in dem eine ganze Reihe von Nebenfiguren für heitere Abwechselung sorgt, mit sicherem Blick für das szenisch und musikalisch Wirksame verfaßt ist. Seine ganze Art verrät, daß der junge Künstler nur ein Ziel damit verfolgte: ganz gleich durch welche Konzessionen an den populären Geschmack, möglichst rasch einen populären Erfolg zu erringen. Auch die Musik zeigt ähnliche Tendenz, sie ist voll von Anklängen an bekannte italienische und französische Opern und läßt nur in ganz vereinzelten Zügen etwas von dem späteren Wagner ahnen. Ob das Werk die Elemente eines populären Erfolges wirklich enthält, ist schwer zu sagen. Nur das Urteil des Publikums ist hier entscheidend, und dem ist das Liebesverbot nie unterbreitet worden; denn die einzige Aufführung, die es erlebte — wir werden gleich noch davon hören — war so schlecht, daß ihre Resultate nicht als Maßstab genommen werden können.

Mittlerweile war Wagner die Stelle eines Kapellmeisters am Magdeburger Theater angetragen worden, und der 21jährige griff mit Freuden zu. Das bunte, bewegte Leben auf und hinter der Bühne behagte seinem erregbaren Naturell und er stürzte sich mit Feuereifer in die neue Tätigkeit. Leider brachten die Magdeburger dem Unternehmen nur geringes Interesse entgegen. Sehr bald geriet es in finanzielle Schwierigkeiten schlimmster Art, mühsam schleppte es sich zwei Jahre hin, dann mußte der Direktor sich für zahlungsunfähig erklären. Trotzdem war er bereit, das Versprechen, das er Wagner gegeben, sein Liebesverbot als Benefizvorstellung für ihn zur Aufführung zu bringen, zu halten. Da die Vorbereitungen dazu aber einige besondere Aufwendungen beanspruchten, so einigte man sich dahin, daß zwei Aufführungen stattfinden sollten, die erste zugunsten der Theaterkasse, die zweite zugunsten des Autors, der im stillen hoffte, daß der Erfolg der ersten ihm ein um so volleres Haus für die zweite sichern werde. Über Hals und Kopf ging es nun ans Einstudieren, „mit mehr Leichtsinn als Überlegung" ließ er nach nur zehntägigem Studium die Oper in Szene gehen. „Die Vorstellung war allen wie ein Traum", die Mitwirkenden

konnten ihre Partien nur halb auswendig, das Publikum, dessen Verständnis nicht einmal durch Textbücher unterstützt werden konnte, wußte nicht, um was es sich handelte. Als die zweite Aufführung herankam und Wagner kurz vor Beginn der Ouvertüre erwartungsvoll durch den Vorhang den Zuschauerraum musterte, entdeckte er, daß sich außer seinen Wirten nur ein einziger Mensch noch im Parkett befand — ein polnischer Jude, in vollem Ornat. Allem Zweifel, ob er die Vorstellung stattfinden lassen solle oder nicht, wurde er rasch auf drastische Weise enthoben. Der Gatte seiner ersten Sängerin war hinter der Szene auf den ersten Tenoristen, auf den er längst einen eifersüchtigen Groll hegte, gestoßen. Jetzt, am Schluß der Saison glaubte er den Moment gekommen, wo er endlich Rache an ihm nehmen könne. Es kam zu einer Schlägerei, andere Mitglieder eilten herbei und nahmen für und wider Partei. Die erste Sängerin, die Ursache des Ganzen, versuchte den Streit zu schlichten, erhielt aber dabei so energische Püffe von ihrem Herrn Gemahl, daß sie darüber in Krämpfe fiel. Es blieb nichts anderes übrig, als dem Publikum anzukündigen, daß eingetretener Umstände halber die Vorstellung nicht stattfinden könne. Das war ein doppelt schwerer Schlag für Wagner, denn zu der Demütigung, die die geringe Teilnahme an seinem Werk ihm als Künstler bereitete, kam die Enttäuschung über die finanzielle Einbuße, die er erlitten.

Bereits jetzt machte sich ein Zug seines Wesens bemerkbar, der verhängnisvoll für seine ganze Laufbahn werden sollte. Nie hat sich Wagner daran gewöhnen können, auf ein gewisses Gleichgewicht zwischen seinen Einnahmen und Ausgaben zu halten. Was er verdiente, gab er ohne Gedanken an den kommenden Tag mit vollen Händen aus und gingen seine Mittel zur Neige, so suchte er nicht durch äußerste Sparsamkeit eine Katastrophe zu verhüten, sondern entlieh sich ohne Bedenken größere oder kleinere Summen, wo immer er sie auftreiben konnte, ganz gleich, wie gering die Aussicht, sie zurückzahlen zu können, war. Es scheint fast, als habe er geglaubt, daß das Geld für die übrige Menschheit genau ebensowenig Wert habe, wie für ihn selbst. So hatten auch die 800 Gulden, die er als Jahresgehalt in Magdeburg bezog, für seine Bedürfnisse in keiner Weise genügt. Er fing an, Schulden zu machen, und als die Gläubiger immer zahlreicher

und zugleich immer drängender wurden, da war es die Benefizvorstellung, auf die er sie stets wieder vertröstete. Nun war diese Hoffnung fehlgeschlagen und Wagner mußte, da auch die erwartete Hilfe von seiten seiner Angehörigen ausblieb, mit einer drückenden Schuldenlast Magdeburg verlassen. Freilich ließ ihn sein eigentümliches Naturell bald das Beschämende der Situation vergessen. Hatte es ihn, den 22jährigen, mittellosen und fürs erste aussichtslosen doch sogar blindlings in eine Verlobung mit der 26jährigen ersten Liebhaberin des Magdeburger Theaters, Minna Planer, hineingetrieben. In Lauchstädt, wo die Truppe während der Sommermonate zu spielen pflegte, hatte er sie zuerst kennen gelernt. Den tiefgehenden Eindruck, den sie sofort auf ihn machte, schildert er selbst in seinem „Leben“: „Ihre Erscheinung und Haltung stand in dem auffallendsten Gegensatz zu all den unangenehmen Eindrücken des Theaters; von sehr anmutigem und frischem Äußern zeichnete die junge Schauspielerin sich durch eine große Gemessenheit und ernste Sicherheit der Bewegung und des Benehmens aus, welche der Freundlichkeit des Gesichtsausdrucks eine angenehm fesselnde Würde gaben; die sorgsam saubere und dezente Kleidung vollendete den überraschenden Eindruck der sehr unerwarteten Begegnung.“ In der Zauberposse Lumpaci Vagabundus, die Wagner zu dirigieren hatte, erschien sie als die Fee Amorosa und Wagner erzählt davon: „Inmitten dieser Staubwolke von Frivolität und Gemeinheit erschien sie wirklich wie eine Fee, von der man nicht wußte, wie sie in diesen Wirbel, der sie in Wahrheit nie mit hinriß, ja kaum berührte, hineingeraten war. Während ich namentlich in den Sängerinnen der Oper nichts, als jene wohlbekannten, komödiantenhaften Karikaturen und Grimassen zu ersehen hatte, schied die schöne Schauspielerin durch ungenierte Solidität und elegante Sauberkeit, sowie durch Abwesenheit aller theatralischen Affektation und komödiantischen Gespreiztheit sich vollständig von ihrer Umgebung ab.“ Es ist unter diesen Umständen nicht überraschend, daß Wagner rasch Feuer fing und von seinen Empfindungen Minna gegenüber kein Hehl machte. Auch die Kunde, daß sie in einem „wirklich vertrauten Verhältnis zu einem jungen Adligen stand“, änderte an diesen Empfindungen nichts. Sie aber behandelte ihn, je drängender er wurde, mit um so kühlerer Zurückhaltung und er

mußte bald erfahren, daß „zwischen Fee Amorosa in heiterer Theaterlaune und ehrlicher Leute Kind, welches ein anständiges Unterkommen sucht, ein sehr bestimmter Unterschied bestand“. In Magdeburg hatte Minna schon vor einem Jahre, namentlich durch ihre Schönheit, große Aufmerksamkeit erregt und war von einigen adligen jungen Herren besonders gefeiert worden, deren Besuche sie gerne annahm. Jetzt lernte Wagner zum erstenmal selbst die Schmerzen der Eifersucht kennen, wie er sie jenem armen Hoboisten in Würzburg so erbarmungslos bereitet hatte und wenn Minna ihm auch versicherte, daß „diese Herren sich bei weitem bescheidener und dezenter benähmen, als gewisse junge Musikdirektoren“, so gelang es ihr doch nicht, seiner Bitterkeit und streitsüchtigen Laune zu wehren. So vergingen drei unerquickliche Monate mit zunehmender Entfernung voneinander, während „Wagner sich mit halb verzweifelter Wahllosigkeit Gefallen an dem diffusesten Umgange vorlog, und nach jeder Seite hin sich so leichtfertig gehen ließ, daß Minna, wie sie ihm später versicherte, dadurch zu ernstester Besorgnis um ihn bewogen wurde. Als schließlich eine nicht in bestem Rufe stehende Dame des Theaters ihre Netze nach ihm auszuwerfen anfing, da schien Minnas Sorge zu einem entscheidenden Entschluß angeregt zu sein“. Wagner hatte die Elite des Opernpersonals zur Silvesterfeier zu sich eingeladen, um sie mit Austern und Champagner zu traktieren; was dem letzteren nicht gelang, glückte endlich dem Punsch. „Alle Fesseln der dürftigen Konvention, mit welcher meine Gesellschaft sich für gewöhnlich zu behelfen suchen mußte, wurden gesprengt. Hier entschied es sich denn nun, durch welch königlich ruhigen Anstand Minna sich vor all ihrer Genossenschaft auszeichnete. Nie verlor sie die würdige Haltung; niemand wagte, sich ihr vertraulich zu nähern; und desto bedeutender wirkte es dagegen auf alle, als Minna ohne alle Scheu meine freundlichen und innigen Zärtlichkeiten erwiderte, wodurch es denn nun der ganzen Genossenschaft klar wurde, welch besondere, mit keinem anderen Verhältnis zu vergleichende Bewandtnis es zwischen uns beiden hatte. Von nun an blieb ich mit Minna fortgesetzt in innig befreundetem Verkehr.“ Wie unentbehrlich sie ihm mit der Zeit wurde, erfuhr er, als sie in der Hoffnung, ein besseres Engagement zu finden, auf einige Zeit nach Berlin ging. Seine Sehnsucht wurde bald

so groß, daß er „in leidenschaftlicher Unruhe brieflich in sie drang, zurückzukehren, und um sie zu bewegen, ihr Schicksal nicht von dem seinigen zu trennen, mit förmlichen auf eine bald zu ermöglichende Heirat abzielenden Erklärungen hervortrat“. Als Minna dann nach dem Zusammenbruch des Magdeburger Theaters ein Engagement in Königsberg annahm, folgte er ihr dahin nach, und als es ihm gelang, dort gleichfalls eine Anstellung zu erhalten, gab sie seinem Drängen nach und am 24. November 1836 wurde sie seine Frau.

Und schon jetzt, bei der Einrichtung des jungen Heims sollte der Unterschied ihrer Naturen in charakteristischer Weise zutage treten. Minna, durchaus praktisch in ihren Anschauungen, nur an das Wirkliche sich haltend, wollte sich mit dem Nötigsten begnügen — sie wußte nur zu gut, wie wenig Sicherheit ein Theaterengagement böte; er, im Ausblick auf die Möglichkeiten der Zukunft, ohne jedes Verständnis für das dem gegenwärtigen Augenblick Angemessene, glaubte in einer möglichst gefälligen, behaglichen Einrichtung „eine wesentliche Garantie des nun erwarteten ruhigen Glücks“ zu erblicken. Trotz der besonnenen Vorstellungen der Braut setzte er es durch, daß Möbel, Gerät und alles Nötige auf Kredit entnommen wurde. Nur zu bald zeigte es sich, wie sehr Minna recht gehabt hatte — noch war kein halbes Jahr vergangen, als das Theater bankerott machte und die jungen Eheleute, ohne Stellung, ohne alle Mittel sich der furchtbarsten Not preisgegeben sahen. Für einen Augenblick scheint Minna da die ruhige Besonnenheit, die Wagner so oft an ihr gerühmt hatte, verlassen zu haben. Was konnte ihr die Zukunft an der Seite eines Mannes bieten, dessen Liebe sich „in so verletzenden Exzessen kundtat, daß sie sie kaum mehr erkennen konnte und ihr deshalb keine hinreichende Entschädigung für all das Elend zu bieten vermochte, welches diese unzeitige Heirat über sie beide gebracht hatte. Das Unglück wollte es, daß gerade jetzt sich ihr ein in reichlichen Verhältnissen lebender Mann mit einem so starken Anschein herzlicher und bekümmerter Teilnahme für ihre leidende Lage näherte, daß sie unter diesen gegenseitigen Eindrücken ins Schwanken geriet“. Man möchte gerne den Schleier des Vergessens über einen Fehltritt decken, der durch Jahre opferfreudiger Treue gesühnt wurde. Aber Wagner selbst hat sich in seinem

„Leben" mit solcher Ausführlichkeit darüber ausgelassen, daß ein Bemänteln zwecklos wäre. Minna verließ Königsberg mit dem betreffenden Herren, Wagner in seinem Selbstbewußtsein aufs härteste verletzt, reichte die Scheidungsklage ein. Da aber, im Augenblick der äußersten Entscheidung, wurde es Minna plötzlich klar, ein wie starkes Band sie an Wagner knüpfe, wie innig verwachsen ihr ganzes Sein bereits mit dem seinigen sei. In einem wahrhaft erschütternden Brief gestand sie ihm offen ihre Untreue ein, zu der sie durch Verzweiflung getrieben worden sei, und versicherte ihn, daß sie erst jetzt zu der wahren Erkenntnis ihrer Liebe gelangt sei. Als Antwort erhielt sie einen Brief, in dem er sich selbst die erste Schuld beimaß, sie zu sich zurückrief, und ihr versprach, daß von dem Vorgefallnen nie mit einem Wort zwischen ihnen die Rede sein solle. Am 19. Oktober 1837 traf Minna wieder bei Wagner ein, der mittlerweile ein Engagement in Riga angenommen hatte. Wir können sagen, daß erst von diesem Zeitpunkt an, nach dieser harten Prüfung die Ehe zwischen den beiden ihren rechten Anfang genommen hat.

Es ist viel über diese Ehe gesagt und geschrieben worden. Oft hat man es so hingestellt, als ob Wagner sie in jugendlicher Übereilung eingegangen und dann sehr bald zu der Erkenntnis erwacht sei, daß er mit dieser Frau nichts gemein habe. Nur das äußerliche Band habe sie dann noch aneinander gekettet, ohne Liebe im Herzen sei er die vielen Jahre hindurch neben ihr dahingegangen.

Ein kleines Gedicht, das sich in einem Tagebuch aus dem Jahre 1840 gefunden und Aufnahme in seinen gesammelten Gedichten gefunden hat, scheint diese Annahme zu bestätigen. Es lautet:

„Nun ist es aus das schöne Lied,
Das Lied von meiner Jugend;
Die ich geliebt, ist nun mein Weib,
Ein Weib voll Güt' und Tugend.
Ein gutes, tugendhaftes Weib
Ist eine gute Gabe;
Sie ist mir mehr als Zeitvertreib,
Sie ist all meine Habe.
Ich wünsche jedem gleiches Glück
Und gäb' es selbst nicht weiter;

Minna Wagner

Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

Doch denke ich zehn Jahr zurück,
So macht' ich's doch gescheiter."

Wüßte man nicht, daß diese Verse tatsächlich von Richard Wagner sind, man würde meinen, sie seien von Heinrich Heine, so ganz sind sie in dessen Geist gedacht. Und in der Tat möchte ich eher glauben, daß seine Bekanntschaft mit dem Dichter, mit dem er zu jener Zeit öfter in Paris zusammentraf und mit dessen Werken er auf das innigste vertraut war, Wagner zu diesem Übergriff auf dessen Gebiet veranlaßte, als eigenes Empfinden, das sich denn doch wohl noch in ernsterer Weise geäußert haben würde, als in diesem flüchtigen Produkt einer momentanen Laune.

Wie stark im Gegenteil die Liebe Wagners zu dieser Frau war, welche Befriedigung er lange Jahre im Zusammenleben mit ihr fühlte, wie teuer ihm das Heim, das sie ihm bereitete, war, dafür legen seine Briefe an sie das beredteste Zeugnis ab. So schreibt er an sie im September 1847 aus Berlin: „Nun schreibe mir, Du alter guter Kerl, Gott gebe, daß Du gesund seist! Einsamer bist Du nicht als ich, denn bloß, wenn wir zusammen sind, sind wir auch nicht einsam!" Eine Woche später heißt es: „Du glaubst nicht, wie ich mich danach sehne, Dich wieder einmal an mich drücken zu können — mein Ehrgeiz geht doch nicht weit — eine schöne Herzensheimat geht mir über alles! Nun, mein gutes Kind — jetzt sind wir ja wohl am längsten getrennt gewesen! Gott sei Dank!!!" Und am Schluß: „Lebe wohl, mein liebes, gutes Weib! Liebe mich so unbedingt, wie ich Dich liebe, dann will ich nichts mehr! Lebe wohl! Tausend Küsse." Im August 1849 schreibt er ihr: „Meine Ungeduld, Dich endlich hier zu haben, wächst täglich und mein Mißmut über die lange Verzögerung läßt mich zu nichts Lust haben. Auf! auf! — Minna, liebe Frau! mach', daß Du kommst!" Im März 1850: „Trotz aller Freude, die ich jetzt genieße, sehne ich mich doch aus ganzem Herzen nach Dir und dem Hause zurück! Glaube mir, ich kenne nun kein Glück, als mit Dir in unserer kleinen Häuslichkeit ruhig und zufrieden leben zu können! Mit Dir, meine liebe Minna, glücklich und ungestört in dieser herrlichen, frischen Alpenwelt leben zu können, das ist für mich jetzt das Seligste, was ich ersehnen kann!"

Und hier noch ein paar Stellen aus seinem Briefwechsel mit Liszt. Nach

seiner Flucht aus Dresden schreibt er am 18. Juni 1849 an ihn: „Bald ist es vier Wochen her, daß ich meine Frau verließ und noch habe ich nicht die mindeste Nachricht von ihr erhalten: Meine Pein und Niedergeschlagenheit ist groß! Ich muß einen neuen häuslichen Herd gewinnen, sonst ist es aus mit mir.“ Und später: „Heute erhielt ich einen Brief von meiner Frau, er ist so rührend wie nur irgend etwas auf der Welt: sie will zu mir kommen, um ganz bei mir zu bleiben und alle Not des Lebens wieder mit mir durchzumachen.“ Er bittet den Freund, ihr das Geld zur Reise zu schicken: „Ich hänge an dieser armen, guten, treuen Frau, der ich fast noch nichts wie Kummer bereitet habe. Gib sie mir, dann gibst Du mir alles, was Du mir je wünschen möchtest und — sieh! — dafür würde ich Dir dankbar sein! Ja, dankbar!“

Solche Worte nach langjähriger Ehe geschrieben, sprechen für sich selbst. Dazwischen lesen wir auch Klagen über ihr Mißtrauen gegen ihn, ihre Zweifel an seinem Genie, ihr kleinliches Hängen an den Dingen des Alltags, ihre ständige Angst um die Zukunft. Aber können wir uns wundern, wenn die Frau, die, wie wir noch sehen werden, Jahr nach Jahr in stets gleicher Bedrängnis, in stets wachsender Abhängigkeit von der Großmut anderer hingehen sah, allmählich kleinmütig wurde? Standhaft und fest hat sie in den Zeiten unerhörtester Entbehrungen zu ihm gestanden — sie hatte ein Recht darauf, endlich einmal der nagenden Sorge um das tägliche Brot ein Ende gemacht zu sehen. Daß sie nicht eine der wenigen Ausnahmefrauen war, die das Genie Wagners in seiner ganzen Größe zu erfassen und befruchtend und fördernd auf sein Schaffen einzuwirken vermochten, darüber kann kein Zweifel sein. Daß sie aber geistig sowohl wie seelisch auf einer höheren Stufe stand, als man lange Zeit geglaubt hat, das beweisen die in neuerer Zeit veröffentlichten Briefe von ihr, wie z. B. die an die Witwe Uhligs, des Freundes Wagners: sie sind von einer Herzlichkeit und Wärme, die den Stempel aufrichtigsten Mitgefühls auf der Stirn tragen und deuten in Stil und Sprache auf ein Bildungsniveau, das in keiner Weise unter dem damals üblichen Durchschnitt stand und bei dem wahrscheinlich wohl, was an positivem Wissen fehlte, durch sicheren Instinkt und rasche Aufnahmefähigkeit ersetzt wurde.

Später, von etwa 1856 an, wird der Ton in Wagners Briefen an sie kühler, fast geschäftsmäßiger, die Ausdrücke der Zärtlichkeit schwinden; andere Frauen waren in sein Leben getreten, Frauen, die, was Minna an idealistischem Schwung fehlte, besaßen, was er an ihr so schmerzlich vermißte, ihm zu geben vermochten — ob sie freilich in den Tagen der Not ihm das gewesen wären, was sie ihm war, dieser Probe ist keine von ihnen unterworfen worden. Es ist ein anderes, ob ein Mann einer Frau einzig nur als der geniale Künstler gegenübersteht, der, selbst die Mühen des Alltags vergessend, sie in den Strudel seiner weltumspannenden Pläne mit fortreißt und sie nie geahnte Einblicke in die Mysterien des künstlerischen Wesens und Schaffens tun läßt, oder ob die Frau im beständigen Zusammenleben mit ihm sich mit allen den Schwächen, die auch den Größten, und oft gerade denen am ersten anhaften, abfinden und mit den Stunden geistiger Erhebung und zärtlichen Hinneigens auch die viel häufigeren der Abspannung, der nervösen Gereiztheit, des kleinlichen Haderns mit kleinlichen Verhältnissen mit in Kauf nehmen muß. Wir wollen nicht ungerecht gegen Wagner sein. Wer da weiß, welche seelischen Kämpfe er gerade in den fünfziger Jahren durchmachte, als sein Genius immer höhere Flüge nahm, das selbst gesteckte Ziel ein immer schwerer erreichbares, der Kreis derer, die ihn verstanden, immer enger wurde, der begreift, was ihm damals eine Frau hätte sein können, die unerschütterlich an ihn glaubte, die freudig die kleinen und großen Sorgen und Kränkungen des Tages ertrug, fest in dem Bewußtsein, daß so hohes Wollen und Können eines solchen Einsatzes wohl wert sei, stark in der Zuversicht, daß es sich unfehlbar zum Lichte durchringen müsse! Wir können es begreifen, daß das Leben mit ihr, die mit ihren Klagen und Vorwürfen ihn fortwährend aus den Himmeln seiner Begeisterungen zu den Niederungen einer jammervollen Wirklichkeit herabriß, ihm allmählich zu einer Last wurde, daß er nur in der Trennung von ihr das Heil seines Lebenswerkes zu sehen glaubte — aber wir wollen auch gegen sie gerecht sein, die seine mutvolle Kameradin gewesen war, bis das Leben ihren Mut gebrochen hatte.

Wir kehren nach dieser Abschweifung, die zum Verständnis eines Charakters nötig schien, über den man in einseitiger Unterschätzung oft den Stab

gebrochen hat, nach Riga zurück, wo wir das junge Paar nach seiner Wiedervereinigung verlassen haben. Ihres Bleibens sollte auch dort nicht lange sein, denn die künstlerische und finanzielle Misere, unter der Wagner in seinen früheren Engagements so bitter gelitten hatte, erwartete ihn auch hier. Und doch bildet der Aufenthalt in Riga eine wichtige Etappe auf seinem Lebenswege. Denn hier war es, wo sein erstes großes Werk, der „Rienzi" entworfen wurde. Schon 1836 hatte er den Bulwerschen Roman kennen gelernt — Rienzi, der Freiheitsheld, als Mittelpunkt einer großen Oper, der Gedanke hatte Wagner sofort gewaltig gepackt. Seit in Aubers „Die Stumme von Portici" mit ihrer Schilderung der Freiheitskämpfe der Neapolitaner gegen das spanische Joch, der revolutionäre Zug, der durch die Zeit ging, einen Ausdruck gefunden hatte, der das Publikum unwiderstehlich mit fortriß, waren es historische Stoffe, nach denen Komponisten und Textdichter vor allem ausschauten. Mit Rossinis „Tell" und Meyerbeers „Hugenotten" hatte die große historische Oper sich dann eine Vormachtstellung auf der Bühne errungen. Immer sind es die Kämpfe unterdrückter Massen, um ihre politische oder religiöse Freiheit, die als die packendsten Stoffe herangezogen werden. War somit die Geschichte des Rienzi inhaltlich gerade das, was für eine zeitgemäße Oper verlangt wurde, so bot sie zugleich auch Gelegenheit für die Entfaltung jener szenischen Kunst, die durch Pracht der Kostüme und glänzende Aufzüge dem Geschmack der Masse schmeichelte. Wagner griff mit Enthusiasmus danach und wenn er auch unter den Mühen, Sorgen und Ablenkungen der nächsten Jahre nicht dazu kam, sich ernsthaft damit zu befassen, so ließ er sie doch auch nicht mehr aus den Augen. Das eine wurde ihm bald klar: das Werk würde nach jeder Richtung hin Anforderungen stellen, denen nur die größten Bühnen gerecht werden konnten. Deshalb schien es ihm geboten, vorerst etwas zu schaffen, was auch den kleinen Theatern, mit denen er jetzt zu tun hatte, zugänglich sei und dazu beitrage, seine materielle Lage, die sich von Tag zu Tag schwieriger gestaltete, zu erleichtern. Er wählte eine Erzählung aus Tausend und eine Nacht, die für eine kleine komische Oper geeignet schien und deren Charakter genügend durch den Titel: „Die glückliche Bärenfamilie" angedeutet ist. Bereits hatte er einige Nummern kompo-

niert, als ihn plötzlich ein Ekel vor der Arbeit erfaßte. Wohin war er geraten, was war aus den hohen Zielen, die ihm mit dem Rienzi vorschwebten, geworden? Es galt sich zu entscheiden: hier winkten ihm leichte, billige, vielleicht einträgliche Erfolge an kleinen Provinzialbühnen, dort erwartete ihn eine Riesenarbeit, konnte er für Jahre hinaus nicht hoffen, sein Werk zur Darstellung gebracht zu sehen. Aber sein besseres Selbst siegte. Er beschloß den größeren Wurf zu wagen, und als wolle er die Zeit, die er an die unselige Bärenfamilie gewendet, einholen, so stürzte er sich jetzt mit dem ganzen heißen Enthusiasmus seiner 25 Jahre auf die neue Arbeit. Rasch war der bereits fertige szenische Entwurf in Verse umgesetzt und nun ging es an die Komposition. Jeder freie Augenblick, den die aufreibende Tätigkeit am Theater ihm ließ, wurde ihr gewidmet. In ihr fand er Trost und Erholung, wenn er in sein Heim zurückkehrte, angewidert von dem Verkehr mit einem Direktor, dessen Kunst- und Moralanschauungen ihm gleich verhaßt waren, einem Personal, unter dem auch nicht einer war, für den er wärmere Sympathien gehabt hätte und der Beschäftigung mit einem Repertoir, das ein Abgrund von seinen eigenen Idealen trennte, und in welchem der einzige „Joseph in Ägypten“ von Méhul ihm künstlerische Anregungen bot. Bei der Ausführung des Textes war er, wie er uns selbst erzählt, nach einem so ausschweifend großen theatralischen Maßstabe verfahren, „daß er mit der Konzeption der Arbeit sich absichtlich jede Möglichkeit abschnitt, durch die Umstände sich verführen zu lassen, sein Werk anders, als auf einer der größten Bühnen Deutschlands aufführen zu lassen“. Während der Komposition aber wurde es ihm täglich klarer, daß es nur eine einzige Stadt gebe, in der es Aussicht auf Annahme und Erfolg haben könne, und diese Stadt war Paris — Paris, die Geburtsstätte der historischen Oper, wo Auber, Rossini, Meyerbeer, Halévy und zahllose andere ihre ersten und größten Triumphe gefeiert hatten. Und dorthin richtete sich nun sein ganzes Sehnen. Sein Kontrakt mit dem Rigaer Theater war abgelaufen und nicht erneuert worden; er war entschlossen, kein neues Engagement zu suchen. Er fühlte, daß er geistig, seelisch und künstlerisch zugrunde gehen müsse, wenn er nicht das Joch einer Betätigung, an die ihn nichts als der Zwang der Verhältnisse

fesselte, abschüttele. Wie mit unsichtbaren Fäden zog es ihn hin, nach der fremden, schönen Stadt, wo es galt im Wettkampf mit den Ersten seiner Zeit seine Kräfte zu bewähren, wo seiner unendliche Mühen, aber auch der höchste Preis des Sieges harren mochte.

Nur eines stand seinem Vorhaben, das rasch zum Entschluß gereift war, im Wege — seine Schulden. Zu den Magdeburger und Königsberger Gläubigern, die mahnend, drohend sich in regelmäßigen Zwischenräumen bei ihm meldeten und von denen einige bereits gegen ihn klaghaft vorgegangen waren, waren neue in Riga hinzugekommen. Er wußte, daß die bescheidenen Mittel, die ihm aus dem Verkauf seiner Möbel und dem Ertrag eines Benefizkonzertes zur Verfügung standen, nur eben ausreichten, ihre Forderungen zu erfüllen, für die Ausführung seines Planes, ihm dann aber nichts übrigbliebe. Und er fühlte, daß auf diesem Plan, je weiter die Arbeit am Rienzi vorschritt, das Heil seiner Zukunft beruhe. Daß seine Gläubiger freiwillig zugeben würden, daß er Riga verlasse, daran war nicht zu denken. So blieb nur eines übrig — heimliche Flucht. Mit Hilfe eines Königsberger Freundes Abraham Möller, der schon häufig sich seiner Not angenommen hatte und zufällig in Riga eintraf, gelang es ihm, in Begleitung seiner Frau und seines Hundes, den er unter keinen Umständen zurücklassen wollte, unter unsäglichen Gefahren und Ängsten über die russische Grenze auf preußisches Gebiet zu entkommen. In Pillau traten sie an Bord eines Segelschiffes die Reise zunächst nach England an. Dreieinhalb Wochen währte sie und dreimal war das armselige Schifflein dem Untergang nahe. Aber im Brausen der Stürme und bei den abergläubischen und phantastischen Erzählungen der Matrosen tauchte eine Gestalt vor ihm auf, die schon früher in einer Erzählung Heinrich Heines einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hatte und nun sich zu greifbarer Realität verdichtete: „Der fliegende Holländer." Hier erhielt sie jene „bestimmte eigentümliche Farbe, wie sie nur die erlebten Seeabenteuer ihr verleihen konnten", jenen Hauch lebendigster Wirklichkeit, wie ihn nur ein eigenem Mitleiden entsprungenes Mitempfinden ihr zu geben vermochte. Einmal mußten sie vor der Gewalt des Sturmes in einem norwegischen Hafen Sandwicke Schutz suchen; wie in dankbarer Erinnerung daran, läßt Wagner im Fliegenden

Holländer den Steuermann sagen: „Wir sind auf sicherm Grund“ und Daland erwidert: „Sandwicke ist's! genau kenn' ich die Bucht.“

Endlich langte man in London an. Nach kurzem Aufenthalt setzten sie die Reise fort, in Boulogne erst wurde längere Rast gemacht, denn hier sollte der zweite Akt des Rienzi vollendet werden. Ein glücklicher Zufall wollte es, daß Meyerbeer sich gerade in Boulogne aufhielt. Wagner war früher schon brieflich mit ihm, in dessen Werken er „die Aufgabe des Deutschen vollkommen gelöst sah“, in Verbindung getreten. Seit dem ungeheuren Erfolg der Hugenotten galt er unbestritten als der erste lebende Opernkomponist, sein Einfluß war allmächtig, ein empfehlendes Wort von ihm wirkte wie die Zauberwurzel, vor der alle Türen sich öffnen. An ihn wandte sich Wagner und aufs Liebenswürdigste empfangen, durfte er dem berühmten Meister die fertigen Stücke aus dem Rienzi vorlegen und aus seinen freundlich ermunternden Worten neue Zuversicht schöpfen. Aber es blieb dabei nicht allein: Meyerbeer erbot sich, was in seinen Kräften stehe, zu tun, um dem jungen unbekannten Landsmann die Wege in Paris zu ebnen. Und daß sein Versprechen kein leeres war, dafür haben wir Wagners eigene Worte als Beweis: „Meyerbeer ist unermüdlich meinem Interesse treu geblieben. Leider aber haben ihn Familienverhältnisse gezwungen, die meiste Zeit im Auslande zuzubringen. Und da hier nur persönlicher Einfluß nützen kann, so konnte dieser Umstand nicht verfehlen, den lähmendsten Einfluß auf meine Angelegenheiten hervorzubringen.“

Ja, es waren an Enttäuschungen und Entbehrungen überreiche Tage, denen Wagner in Paris entgegenging. Freilich, der ganze naive Wagemut eines deutschen Idealisten gehörte auch dazu, ohne alle Mittel, ja ohne ein geeignetes Werk für eine günstige Chance bereit zu haben, den Kampf auf dem heißen schlüpfrigen Boden der Stadt aufzunehmen, nach der die Künstlerschaft der ganzen Welt sehnend ihre Blicke richtete. Als man Heine davon erzählte, da „faltete er andächtig die Hände ob der Zuversicht des Deutschen“. Von dem Eindruck, den Wagner und Minna bei ihrem Erscheinen in Paris machten, gibt der Maler Pecht in seinen Lebenserinnerungen eine höchst anschauliche Schilderung. Durch Heinrich Laube, mit dem Wagner von Leipzig her befreundet war, und der als einer der

stürmischsten Vertreter des jungen Deutschland in der Heimat schwere Anfechtungen erfahren hatte und nach längerer Kerkerhaft jetzt in Paris Erholung und Ruhe suchte, wurde Pecht mit Wagner bekannt. „Bald kam denn auch“, so erzählt er, „der trotz seiner viel zu kurzen Beine auffallend elegant, ja vornehm erscheinende junge Mann mit einer so wunderhübschen Frau am Arm, daß sie allein schon ausgereicht hätte, das Ehepaar interessant zu machen, auch wenn Wagner selber nicht einen so bedeutenden Kopf besessen hätte, daß er unwillkürlich fesselte. Ich besuchte ihn öfters in der kleinen Wohnung, die er in der Rue du Halder, vier Treppen hoch, gemietet und auch gleich — natürlich auf Kredit — möbliert hatte. Denn auch zum Schuldenmachen hatte er mit seinem alten Schauspielerblut eine angeborne Begabung. Um so sicherer war seine magische Anziehungskraft und seine frühe Überlegenheit in allen Dingen, sowie der angeborne Adel seiner Natur, die ihn bei aller Leidenschaftlichkeit und allem sprudelnden Witz niemals gemein oder trivial aussehen ließ. Erst 26 Jahre alt, besaß er schon die Weltgewandtheit und Unerschöpflichkeit der Hilfsmittel, die mir sicherlich nie wieder so erschienen sind. Vor allem imponierte er mir durch die merkwürdige Unabhängigkeit und Schärfe seines Urteils, die sich natürlich am meisten in seinen Unterhaltungen über Musik und die großen Meister derselben zeigte ... Da er damals noch den ganzen Reiz jugendlicher Strebsamkeit besaß und mitten in der bedrängtesten Gegenwart unendlich liebenswürdig sein konnte in seiner Hoffnung auf eine große Zukunft, wurde er gerade dadurch so fesselnd. Bald arbeitete der wunderbar energisch organisierte Mann wieder an seinem Fliegenden Holländer oder dem Rienzi weiter und vergaß über der Seligkeit des Schaffens all die Not, die ihn bedrängte.“ Und sie war groß, diese Not und mancher wäre an ihr gescheitert; aber Wagners Vertrauen zu sich und Minnas Glaube an ihn waren die Anker, die ihr Schifflein, wie es die Wetter auch umdräuten, vor dem Äußersten bewahrten. Die geringe Summe, die ihnen die Reise und der Aufenthalt in London und Boulogne gelassen hatte, war bald aufgezehrt. Der Schwager Avenarius, den sie mit seiner jungen Frau Cecilie, der jüngsten Schwester Wagners, in Paris antrafen, konnte ihnen wenig mehr als guten Willen bezeigen. Die übrigen Landsleute, die sich

bald um sie scharten: der Maler Kietz aus Dresden, der Bibliothekar Anders und der junge Gelehrte Lehrs waren alle nicht viel besser daran, als sie selbst. Fürs erste freilich schien die Zukunft so günstige Aussicht zu gewährleisten, daß die Kümmernisse der Gegenwart ihnen wenig bedeuteten. Wagner hatte von Meyerbeer eine Einführung an das Théâtre de la Renaissance erhalten. Sie hatte die gewünschte Wirkung gehabt, die Direktion sich bereit erklärt, ein Werk Wagners zur Aufführung zu bringen. Da die Beendigung des Rienzi noch weit im Felde war, das Werk auch zu anspruchsvoll für die kleine Bühne war, so entschloß sich Wagner das Liebesverbot, das seiner ganzen Anlage nach sich besser dem dort gepflegten leichten Genre anpaßte, ins französische übersetzen zu lassen. Nach Anhörung einiger Probenummern wurde das Werk förmlich angenommen. Wagner war überselig, keinen Augenblick zweifelte er daran, daß ein Erfolg seiner harre, der ihn mit einem Schlage aller Sorgen entheben werde und in Erwartung der unausbleiblichen reichen Tantiemen ging er sofort daran, die behagliche Wohnung, von der Pecht uns erzählt hat, einzurichten. Eben war der Umzug dahin bewerkstelligt, als die Nachricht kam, daß das Theater bankerott gemacht habe. Wohl gelingt es Laube, das Interesse reicher Kunstfreunde für das bedrängte junge Paar zu erwecken, wohl erklären sich Wagners besser situierte Angehörige auf Laubes Vorstellungen hin zur Beihilfe bereit — aber die sechs Monate, während deren ihm regelmäßige Unterstützung zufließt, sind nur zu bald vorüber und nun pocht die Not in ihrer furchtbarsten Gestalt an seine Pforte. Der Hunger meldet sich. Oft jagt es ihn hinaus; Verzweiflung im Herzen durchstreift er stundenlang, notdürftig bekleidet, in kaltem, trübem Herbstwetter die Straßen — vielleicht daß er irgend jemanden treffe, der ihm ein paar Franken leihe, um der kranken Gattin eine Mahlzeit heimbringen zu können. Welcher Jammer spricht aus den Worten, die er am 20. September 1840 an seinen Freund Apel schreibt: „Für jetzt hätte ich aber gern meinem armen Weibe Medizin gekauft! Wird sie diesen Jammer überleben und werde ich den ihrigen ertragen? Herrgott, stehe mir bei, ich weiß mir nicht mehr zu helfen! Alles, alles — alle letzten Quellen eines Hungernden habe ich erschöpft; ich Unglücklicher habe die Menschen leider bis jetzt noch

nicht gekannt. Geld — ist das Fluchwort, was alles Edle vernichtet — und doch, was ist oft alle Hilfe, ohne diese wirklichste von allen. Wer wahre Not kennt, weiß, daß sie nur damit gelöst werden kann. Den letzten kleinen Schmuck, das letzte notwendige Gerät seiner Frau zu Brot gemacht haben zu müssen, und sie dann krank, leidend ohne Hilfe lassen zu müssen, weil der Erlös der Trauringe nicht zureichte, Brot und Arznei anzuschaffen, wie soll ich das nennen, wenn ich früher schon von Not sprach! Mit einem Wort — ich habe dem Leben geflucht — was kann ich Ärgeres tun. Mein erstes Wort an den wiedergefundenen Freund ist: sende mir schleunige Hilfe; mein Leben ist verpfändet, löse es ein! Ich gehe Dich um 300 Taler an und sei versichert, daß, wenn Du sie mir schickst, ich bereits über acht Monate davon gelebt habe, denn seit dieser Zeit habe ich außer Brot nichts mehr bezahlen können. Drehst auch Du mir den Rücken — dann kenne ich mein Schicksal!" Und nur zu bald sollten seine schlimmsten Befürchtungen zur Wahrheit werden. Sein Hilferuf war vergeblich verhallt, der Freund konnte nicht helfen und Wagner mußte ins Schuldgefängnis, wo er bange Tage und Nächte in bitterster Angst um das Geschick seiner Frau und die eigene Zukunft verbrachte. Erst nach vierwöchentlicher Haft wurde er endlich durch Minnas Anstrengungen befreit.

Was war aus den kühnen Hoffnungen, die ihn nach Paris gelockt hatten, geworden! Zum erstenmal schaute er jetzt dem Ernst des Lebens mit all seiner Schwere und allen seinen Enttäuschungen nicht mehr mit dem verachtenden Leichtsinn des Jünglings, sondern mit dem Verantwortlichkeitsgefühl des Mannes ins Antlitz. Wie tief er damals in seinem Empfinden aufgerüttelt war, davon erzählt die Ouvertüre zum Faust, die ursprünglich als erster Teil einer Symphonie geplant, jetzt entstand und das Motto trägt:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen.
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt."

Das erdrückende Gefühl der Ohnmacht, das aus diesen Worten Fausts

spricht, spiegelt seinen eigenen Seelenzustand wider. Das Werk selbst, aus bitterster Not geboren, ist unter allen, die Wagner bis dahin geschaffen, das erste und einzige, das den Stempel der Notwendigkeit, das überzeugendste Merkmal wahrer Künstlerschaft auf der Stirn trägt. Was er in Magdeburg, Königsberg und Riga geschrieben, erhebt sich wenig über ein mäßiges Durchschnittsniveau: eine Kantate „beim Antritt des neuen Jahres“ aus dem Jahre 1835, eine große Ouvertüre „Christoph Kolumbus“ für das gleichnamige Drama des oben erwähnten Freundes Apel komponiert, ein paar Lieder und Einlagen zu bekannten Opern — immer fast handelt es sich um Gelegenheitskompositionen, äußerem Anlaß, nicht innerem Drang entsprungen. Nichts aber kann die Stärke und Echtheit seines Genies besser bezeugen, als die Tatsache, daß im Augenblick, wo eigenes Erleben in ihm nach künstlerischem Ausdruck ringt, er sofort alles bisher von ihm geleistete weit hinter sich zurück läßt und ein Werk von solcher Größe und Schönheit schafft, daß er dadurch allein schon sich als einen der wenigen Auserwählten erweist. Fünfzehn Jahre später hat Wagner das Stück noch einmal überarbeitet und im Druck erscheinen lassen — es ist unter allen seinen Instrumentalwerken das unstreitig bedeutendste.

Inzwischen galt es, die Existenzfrage auf irgendeine Art zu lösen. Meyerbeer hatte Wagner auch bei dem großen Verlagshaus Schlesinger eingeführt und hier fand er Beschäftigung, die, wie sehr sie auch seinem Wesen und Wollen entgegen war, doch wenigstens über die allerdringendste Not hinweghalf. Arrangements beliebter Melodien für alle möglichen Instrumente, Bearbeitungen italienischer Opernauszüge für Klavier und ähnliches — das waren freilich Aufträge ganz anderer Art, als Wagner sie sich in Paris erträumt hatte. Aber schließlich ist ja Wagner nicht der einzige große Künstler, der auf dem Wege zum Erfolg auch die trostlosen Einöden mühseliger Lohnarbeit zu passieren hatte. Jedenfalls zeitigte die Verbindung mit Schlesinger wenigstens nach einer Richtung hin bedeutsame Resultate. Schlesinger war Herausgeber einer Zeitschrift, „Gazette musicale“ — hier eröffnete sich Wagner eine neue Erwerbsquelle und er zögerte nicht, sich ihrer in ausgiebigster Weise zu bedienen. Seit Jahren hatte er sich literarisch betätigt; sein erster Versuch auf diesem Gebiet war, soweit uns be-

kannt, eine Kritik der Weberschen Euryanthe in der „Zeitung für die Elegante Welt“, in der der zwanzigjährige seinem Enthusiasmus für die italienische Oper dadurch Luft machte, daß er das Werk des deutschen Meisters, dem er früher eine fast leidenschaftliche Liebe entgegengebracht hatte, „geradeswegs verhöhnte“. Die Beiträge für die Schumannsche „Neue Zeitschrift für Musik“ und „Die Zeitung für die Elegante Welt“: „Die deutsche Oper“ und „Pasticcio“, deren wir bereits Erwähnung getan haben, folgten. Aber erst in Paris sollte sich seine literarische Begabung zu voller Blüte entfalten. Und wie er mit der Faustouvertüre hier einen Wurf getan, durch den er mit einem Schlage in die Reihe der Meister trat, so floß jetzt eine Reihe von musik-literarischen Arbeiten aus seiner Feder, die zum schönsten gehören, was die deutsche Literatur auf diesem Gebiete besitzt. Und wenn dabei auch fremde Einflüsse deutlich zutage treten — ein Hauch Hoffmannschen Geistes weht uns aus den novellistischen Arbeiten, Heineschen und Schumannschen aus den übrigen entgegen — so zeigen doch alle eine solche Selbständigkeit des Urteils, Fülle von überraschenden Einfällen und Schönheit der Sprache, daß wir das Aufsehen, das sie erregten, wohl begreifen können. Die Palme möchte ich unter allen der „Pilgerfahrt zu Beethoven“ und „Über die Ouvertüre“ zusprechen, die mit acht anderen Aufsätzen, zuerst in französischer Übersetzung, in der Schlesingerschen Gazette, erschienen. Kein Geringerer als Heine erklärte, daß so etwas, wie die Pilgerfahrt, E. Th. A. Hoffmann nicht hätte schreiben können. Wagner erzählt uns darin von einem jungen norddeutschen Musiker R., der von einem wahren Begeisterungstaumel für Beethoven gepackt, den Meister aufzusuchen beschließt. Durch die Komposition von Tänzen gelingt es ihm, in zweijähriger harter Arbeit die nötigen Mittel zusammenzubringen. Und nun tritt er seine Pilgerfahrt an. Unterwegs begegnet ihm ein englischer Dilettant, der in einer prächtigen Equipage das gleiche Ziel verfolgt, dem überschwenglichen Idealismus des Deutschen gegenüber, die Verkörperung philiströs kühler Ruhmesanbetung. Ich wüßte weniges, was in der Einfachheit und überzeugenden Natürlichkeit der Darstellung der Szene an die Seite zu stellen wäre, in der R. auf der Landstraße mit einer böhmischen Musikantenfamilie zusammentrifft, unter ihren Musikalien das Beethoven-

sche Septett findet und nachdem er auf seine erstaunte Frage, ob sie denn dergleichen auch spielten, die Antwort erhalten: „ei wohl, aber nur für uns und nicht vor den vornehmen Leuten" — dort unter Gottes freiem Himmel mit ihnen in seligem Entzücken das Werk des Meisters aufführt. Schließlich kommt R. in Wien an, erhält den ersehnten Zutritt zu Beethoven und es entspinnt sich eine Unterhaltung, in der Wagner Beethoven Gedanken über das Wesen der Vokalmusik und im besondern der Oper äußern läßt, die mit verblüffender Bestimmtheit bereits jene Theorien andeuten, die er selbst später in künstlerischen Taten der Welt kundgeben sollte. „Wenn ich eine Oper machen wollte," läßt er Beethoven sagen, „die nach meinem Sinne wäre, würden die Leute davonlaufen; dann da würde nichts von Arien, Duetten, Terzetten und all dem Zeuge zu finden sein, womit sie heutzutage die Opern zusammenflicken. Und was ich dafür machte, würde kein Sänger singen und kein Publikum hören wollen. Sie kennen alle nur die glänzende Lüge, brillanten Unsinn, überzuckerte Langeweile. Wer ein wahres musikalisches Drama machte, würde für einen Narren angesehen werden und wäre es auch in der Tat, wenn er so etwas nicht für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte." Wie ein Wetterleuchten, das den Sturm, der das ganze Gebäude der traditionellen Oper in seinen Grundfesten erschüttern sollte, ankündigt, muten uns diese Worte an, wie eine Vorahnung des Tristan und seines Schicksals. Sehr hübsch ist der Schluß der Novelle: auch der Engländer ist an den Rockschößen R.s bis zu Beethoven vorgedrungen und hat ihm ein Manuskript eigener Komposition, mit der Bitte, die Stellen, die ihm nicht gefielen, mit einem Kreuz zu bezeichnen, überreicht. Bevor Beethoven R. entläßt, durchblättert er flüchtig das Heft, dann schlägt er es sorgfältig in einen Bogen Papier und macht ein kolossales Kreuz quer über den ganzen Umschlag. R. aber mag dem Briten das Kreuz, das Beethovens Hand gezeichnet, nicht lassen. Er nimmt den Umschlag ab und stellt dem Engländer sein Manuskript mit der Mitteilung zu, daß Beethoven erklärt habe, er beneide ihn und wisse nicht, wo er da ein Kreuz anbringen solle!

Der Aufsatz „über die Ouvertüre" gibt eine ungemein klare, formvollendete Darstellung der Entwicklung, des Wesens und der Aufgabe der

Siehe!

Ouvertüre. Als vollgültigste Muster der Gattung bezeichnet er die Ouvertüren zu Glucks „Iphigenie in Aulis", Mozarts „Don Juan" und Beethovens „Fidelio", weil diese einzig den Zweck eines idealen Prologs verfolgen: uns in die höhere Sphäre zu versetzen, in welcher wir uns auf das Drama vorbereiten. Dagegen erscheint ihm Beethovens Leonorenouvertüre, die in rastlos dramatischem Fortschreiten bereits den Inhalt des ganzen Dramas vorausnimmt, zwar als ein unerreichbares Meisterwerk, aber nicht eigentlich als eine Ouvertüre, d. h. eine „Vorbereitung auf den bloßen Charakter der Handlung".

Unter den übrigen Arbeiten möchte ich neben „Ein glücklicher Abend" noch „Ein Ende in Paris" hervorheben, eine Art autobiographischer Skizze, in der er in ergreifendster Weise seine eigenen Erlebnisse während der Pariser Schreckenszeit schildert. Wie ein begeisterter Überzeugung entquollenes Glaubensbekenntnis klingt es uns, wenn er dem sterbenden Musiker die folgenden Worte in den Mund legt: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven, desgleichen an ihre Jünger und Apostel; — ich glaube an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen unteilbaren Kunst; — ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt; — ich glaube, daß, wer nur einmal in den erhabenen Genüssen dieser hohen Kunst schwelgte, für ewig ihr ergeben sein muß und sie nie verleugnen kann."

Zwei Aufsätze über den Freischütz beweisen, wie rasch die Liebe zu seinem Jugendideal wieder in seinem Herzen erwacht war. Der eine für die Gazette geschrieben, suchte das Verständnis der Pariser für den Zauber deutscher Waldromantik zu erwecken, der andere, in der Dresdner Abendzeitung erschienene, gibt eine in die Lauge beißendster Satire getauchte Darstellung der Aufführung, bei der man sich über den Mangel des unerläßlichen Balletts durch Einfügung einer Tanzszene zu den Klängen „der Aufforderung zum Tanz" hinweggeholfen und den gesprochenen Dialog durch, von Berlioz komponierte, unerträglich lange Rezitative ersetzt hatte. — Die übrigen Aufsätze enthalten Schilderungen der deutschen Musikzustände für das französische, der französischen für das deutsche Publikum; andere beschäftigen sich mit neu erschienenen Werken wie Halévys „Königin von

Zypern", die eine übertrieben lobende und Rossinis „Stabat Mater", das eine ebenso übertrieben tadelnde Beurteilung erfährt. — Doch wir müssen es bei diesen Andeutungen bewenden lassen, können aber nicht nachdrücklich genug den Leser auf die Schriften selbst hinweisen, die niemand ohne Genuß und Gewinn lesen wird.

Noch sind einige Lieder zu erwähnen, die damals entstanden. Sie verdanken ihr Dasein mehr der Not, als eigenem Trieb. Wagner hoffte sich damit am leichtesten und schnellsten bei dem französischen Publikum einzuführen, konnte aber kaum für das reizende „Dors mon enfant" und das dramatische „Die beiden Grenadiere", in dem er ähnlich, wie später auch Schumann, die Marseillaise verwandt hat, Gehör finden.

Man kann verstehen, daß bei so vielseitiger Betätigung Wagner wenig Zeit blieb, an seinem Rienzi, von dem bei der Ankunft in Paris nur erst zwei Akte fertig waren, weiter zu arbeiten. Aber jugendlicher Schaffensdrang ersetzte, was an Zeit abging: trotz der ungeheuren Dimensionen, zu denen das Werk anschwoll, konnte Wagner es doch am 23. Oktober 1840 den Freunden voll Stolz als beendet melden. Eines war ihm freilich mittlerweile klar geworden: der Zweck des Pariser Abenteuers war gänzlich verfehlt, denn an eine Aufführung war hier, wo Geld und Einfluß von viel größerer Bedeutung waren als Talent und Können, für Jahre hinaus nicht zu denken. So entschied er sich dafür, das Werk der Dresdner Hofbühne anzubieten; die vielfachen Beziehungen, die er aus seinen Kindheitstagen und durch seinen Stiefvater Geyer zu der sächsischen Hauptstadt hatte, ließen ihn hoffen, daß es dort am ersten Aussicht auf Annahme haben möchte.

Inzwischen war Meyerbeer wieder in Paris angekommen, hatte sich voll freundlichster Teilnahme nach dem jungen Landsmann erkundigt, und als er von seinem Mißgeschick gehört, sich erboten, ihn selbst dem Direktor der Großen Oper, Pillet, vorzustellen. Wieder übte sein Wort den gewohnten Zauber: Pillet war entzückt über den Stoff des Fliegenden Holländer, den Wagner rasch entworfen und ihm unterbreitet hatte. Alles schien auf dem besten Wege, da mußte Meyerbeer Paris verlassen und sofort ändert sich das Bild. Pillet macht Wagner den Vorschlag, ihm den Entwurf zu

verkaufen, Paul Faucher, ein Schwager Victor Hugos, sollte danach das Libretto, Dietsch, der Chordirektor der Großen Oper, dem er längst schon einen Auftrag zugesagt hatte, die Musik schreiben. Wagner befand sich zurzeit wieder einmal in höchster Not, die 500 Franken, die Pillet ihm anbot, waren eine verlockend große Summe für ihn und zudem: er wußte ja, daß nichts Pillet hindern könnte, auch ohne seine Einwilligung, den Stoff, der ja nicht sein geistiges Eigentum war, zu benutzen. So wählte er von zwei Übeln das kleinere und überlieferte das „Vaisseau fantôme" (so lautete der französische Titel) seinem französischen Schicksal, das sich nur zu bald erfüllen sollte. Bereits 1842 kam die Oper zur Aufführung, nur um gespenstisch rasch, wie das Geisterschiff selbst, auf Nimmerwiedersehen wieder vom Schauplatz zu verschwinden. Wagner aber, der ja mit dem Stoff, zu dem es ihn, je länger er sich damit beschäftigte, um so mehr zog, nicht auch das Recht, ihn selbst zu benutzen, verkauft hatte, machte sich ohne Verzug an die Ausarbeitung. In der ländlichen Stille der Vorstadt Meudon, wohin er mit seiner Frau übergesiedelt war, ging sie ihm überraschend schnell von der Hand; bald war das Gedicht beendet und nun sollte es an die Komposition gehen. Dazu aber bedurfte er eines Pianos, das er seit mehreren Monaten nicht mehr hatte mieten können. „Es sollte dazu dienen, in mir zunächst nur wieder den Glauben zu beleben, daß ich noch Musiker sei, nachdem ich seit dem Herbst des vergangenen Jahres nur als Journalist und Opernarrangeur meinen Geist geübt hatte." „Nachdem es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangst umher, ich fürchtete, nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; alles ging mir im Fluge vonstatten und laut auf jauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei. In sieben Wochen war die ganze Oper komponiert." Sobald die Orchestrierung beendet war, schickte er die Partitur an den Generalintendanten der Berliner Schauspiele, Grafen von Redern.

Indessen harrte er noch immer einer Nachricht von Dresden; alle Bemühungen, die dortigen einflußreichen Persönlichkeiten für den Rienzi zu interessieren, waren ohne Erfolg gewesen. Da wendet er sich wieder an

Meyerbeer und bittet ihn, noch einmal seinen Einfluß für ihn in die Wagschale zu werfen. Dies geschieht und am 28. Juni 1841 erhält Wagner die beglückende Mitteilung aus Dresden, daß der Rienzi zur Aufführung angenommen sei. „Nachdem durch Ihre gütige Befürwortung die Aufführung des Rienzi in Dresden durchgesetzt ist“, mit diesen Worten fängt ein Brief Wagners an Meyerbeer an, in welchem er ihn zugleich bittet, nun auch noch für seinen Holländer in Berlin einzutreten. Und bald empfängt er auch von dort ein Schreiben, worin ihm mitgeteilt wird, daß sein Werk von Meyerbeer besonders empfohlen worden sei und im März 1842 wird er von der definitiven Annahme benachrichtigt. Wagner dankt Meyerbeer in überschwenglichen Worten: „Ich werde in alle Ewigkeit nichts anderes gegen Sie aussprechen dürfen, als Dank, Dank! Gott mache Ihnen jeden Tag Ihres schönen Lebens zur Freude und trübe Ihr Auge nie mit Kummer. Dies das aufrichtige Gebet Ihres alleraufrichtigsten Dieners und Schülers Richard Wagner.“

Wie ganz anders breitete sich das Leben jetzt vor ihm aus — vor kurzem noch eine trostlose, von trüben Wolken überschattete Einöde liegt es jetzt frühlingsfroh, sonnenüberstrahlt vor ihm; eben noch düsterster, hoffnungslosester Verzweiflung hingegeben, sieht er sich mit einem Male der Erfüllung seiner kühnsten Träume gegenüber. Und nun hält ihn auch nichts mehr in Paris. Mit allen Fasern seines Herzens zieht es ihn zurück zur Heimat, die so über alles Erwarten warm ihm ihre Arme öffnet. Er fühlt, daß nur dort, wo das Beste seines Wesens seine Wurzeln hat, es sich auch ganz zur Blüte entfalten könne. Rasch sind die Vorbereitungen zur Heimreise getroffen und frohen Herzens kehrt er der trügerischen Stadt den Rücken, um mit ihr, die in diesen Leidenstagen ihm so kraftvoll zur Seite gestanden, einem schöneren Geschick entgegen zu ziehen.

Werfen wir noch einen Blick zurück auf diese trübe und doch so bedeutungsvolle Periode in Wagners Leben. Was hatte sie ihm an Gewinn gebracht? Äußerlich so gut wie nichts! Er hatte gehofft, in Paris eine zweite Heimat zu finden — ein Fremder fühlte er sich noch, als er es verließ; er hatte gehofft, Paris und von Paris aus die Welt mit seinen Kompositionen zu erobern — er hatte vergeblich an alle Türen gepocht, unbe-

kannt, wie er gekommen, ging er; das einzige größere Werk von ihm, das zu Gehör kam, seine schwache Kolumbus-Ouvertüre, war, wie nicht anders zu erwarten stand, spurlos vorübergegangen. Eine Reihe berühmter Männer war in seinen Gesichtskreis getreten, Berlioz, Heine und andere; seine Berichte an die deutschen Zeitungen beweisen das tiefgehende Interesse, das er ihnen allen entgegenbrachte. Geistvoll und eingehend suchte er beispielsweis: darin das Wesen der Berliozschen Kunst zu ergründen; mit Feuer trat er für Heine ein: „ein Talent, wie Deutschland wenig ähnliche aufzuweisen hat“, nennt er ihn und geißelt mit bitteren Worten seine Landsleute, die „dieses herrliche Talent aus seinem vaterländischen Boden verjagten, die üppige Wurzel aus der Erde rissen, die ihr allein Nahrung geben konnte, die ihn zwangen, aufzuhören, Deutscher zu sein.“ Nähergetreten ist ihm keiner von allen, auch Franz Liszt nicht, über den er damals die Schale seines Spottes ausgoß. „Welche Sicherheit! welche Unfehlbarkeit“ ruft er aus und fährt dann fort „ich meine, in der Spekulation.“ Den „Bankiers“ zählt er ihn, der an einem Abend 10000 Franken einnahm, zu und klagt, daß er nach diesem Konzert „so heftige Kopfschmerzen, so peinigende Nervenzuckungen bekam, daß er früh nach Hause gehen und sich zu Bett legen mußte.“ Nur den Virtuosen Liszt, den Diener des Publikums, hatte er damals in ihm gesehen, der große Künstler, der große Mensch, sollte sich ihm erst fast zehn Jahre später erschließen. Wieviel hätte es für Wagner bedeutet, hätte auch nur ein geistig Ebenbürtiger ihm damals die Hand zum Freundschaftsbunde gereicht, um wie vieles wäre ihm sein Los erleichtert worden, hätte er, der so Mitteilungsbedürftige, einen Menschen gehabt, der ihm auf seinem eigensten Gebiete volles Verständnis und warmes Interesse entgegengebracht hätte. Und doch kam die Stunde, wo Wagner jene Tage segnete, in denen er gerungen und geduldet, wie nur das Genie zu ringen und zu dulden vermag, wo er erkannte, daß dieses Paris ihn erst zur Einkehr gebracht, ihm das Trügerische des Traumes, den er so lange geträumt, gewiesen und ihm in nebelumhüllter Ferne ein neues, schöneres Ideal gezeigt, ein Ideal, das in jenen oben zitierten, Beethoven in den Mund gelegten Worten bereits festen Umriß angenommen hatte. Von Tag zu Tag war es ihm deutlicher geworden, daß in einer

Stadt, in der Einfluß mehr galt als Talent, wo rücksichtslose Intrige jederzeit ehrlichem Können den Rang ablief, eine echte Kunst nicht gedeihen könne. Wie Schuppen fiel es ihm von den Augen! War denn das echte Kunst, die der Auber, Meyerbeer und Konsorten, hatte ein Schaffen, dem gefallsüchtige Eitelkeit und egoistische Gewinnsucht seine Gesetze vorschrieben, etwas zu tun mit dem gotterfüllten Wirken jener Meister, denen er in den Tagen überströmender Jugendbegeisterung nachgestrebt hatte? Hier in Paris hatte er die Neunte Symphonie zum erstenmal in höchster Vollendung gehört und jetzt erst in ihrer heiligen Größe erfaßt. Mahnend war sie vor ihn getreten, die Gestalt des einsamen, heldenhaften Dulders, der eine ganze Welt der Schmerzen getragen und doch die Mächte der Finsternis, des Zweifels niedergerungen hatte, der in dem berauschenden Bewußtsein dieses Sieges das Hohe Lied der Freude gesungen und damit jubelnd der Welt das Bekenntnis seines Glaubens an die Gottheit, an den Gott im Menschen, an die Menschheit selbst, verkündet hatte. Der Glaube an sich! — hatte er denn je schon in sich geschaut, hatte er sich denn schon in seiner besonderen Art erkannt, hatte er nicht, indem er fremden Göttern nachjagte, den Gott im eigenen Busen vergessen? Ringen, Dulden, es ist das Purgatorium, durch das das Genie zu gehen hat, auf daß darin alles seinem Wesen Fremde vernichtet werde und es zu reinerem, freierem Dasein erstehe. Mag auch der Siegespreis, der ihm lohnt, nichts anderes sein als die Krone des Märtyrers — was tut's?

Ein neues Leben sah er plötzlich sich winken, — es hatte der heißen Kämpfe, hatte der ganzen seelischen Vereinsamung dieser Jahre bedurft, um ihn zu dieser Erkenntnis zu erwecken, das wußte er wohl, und er wußte auch, daß der Weg, den er jetzt zu gehen habe, ein steiniger und einsamer sein werde. Und doch: er pries das Geschick, das ihn ihm gewiesen hatte und segnete die Stadt, wo das Wunder der Erleuchtung an ihm geschehen war.

Die Welt sollte bald vom Ruhm seines Rienzi widerhallen — er selbst hatte ihn bereits innerlich überwunden, als er die Feder zum Fliegenden Holländer ansetzte.

Rienzi, der letzte der Tribunen

Große tragische Oper in fünf Akten

Bei der Aufzeichnung des Librettos zu Rienzi hatte ich nur einen „Operntext im Sinne, der es mir ermöglichen sollte, alle die vorgefundenen gesetzgebenden Formen der eigentlichen großen Oper, als da sind: Introduktionen, Finales, Chöre, Arien, Duette, Terzette usw. so reichlich als möglich auszufüllen." So erzählt Wagner selbst in „Zukunftsmusik", und in der „Mitteilung an meine Freunde" lesen wir: „In rein künstlerischer Beziehung war die Große Oper gleichsam die Brille, durch die ich unbewußt meinen Rienzistoff sah; nichts fand ich an diesem Stoff erheblich, was nicht durch jene Brille erblickt werden konnte ... Ich sah ihn nicht anders als in Gestalt von fünf Akten mit fünf glänzenden Finales, von Hymnen, Aufzügen und musikalischem Waffengeräusch. So verwandte ich auch durchaus noch keine größere Sorgfalt auf Sprache und Vers, als es mir nötig schien, um einen guten, nicht trivialen Operntext zu bekommen." Diese Worte erklären hinlänglich Charakter und Art des Rienzi, der seiner Anlage nach sich durch nichts von der großen historischen Oper, wie sie damals als erklärtes Lieblingskind des Publikums von allen bekannteren Komponisten gepflegt wurde, unterschied. Mit großem Geschick und erstaunlich sicherem Blick für Bühnenwirksamkeit ist der Bulwersche Roman zu einem Drama in fünf Akten umgewandelt, deren jeder seinen dramatischen Höhepunkt am Schluß erreicht und so die Forderung nach den üblichen großen Finales in vollkommenster Weise erfüllt. Als einzig bedeutsamer Zug erscheint es, daß statt des landläufigen Balletts eine Pantomime eingeschaltet ist, die in einem bestimmten inneren Zusammenhang mit dem Stoff steht und selbst so ernsten Inhaltes ist, daß dadurch in keiner Weise dem Charakter des Ganzen Gewalt angetan wird.

Der historische Cola Rienzi wurde im Jahre 1312 als Sohn armer Eltern in Rom geboren. Strebsam, gebildet, von hinreißender Beredsamkeit, ein Fanatiker und Phantast galt er der Masse des Volkes, die von den Adligen in schmachvollster Knechtschaft gehalten wurde, als der Befreier, der nur auf den geeigneten Augenblick warte, um sie zu dem Kampf

für die Freiheit aufzurufen. Die machtvollsten unter den Adelsfamilien sind die Orsini und Colonna, die selbst in blutiger Fehde miteinander leben, stets aber brüderlich vereint zusammenstehen, wenn es die Unterdrückung des Volkes gilt.

Der Text. Erster Akt: Es ist Nacht; die Orsini sind in das Haus Rienzis gedrungen und wollen eben seine Schwester Irene fortschleppen, als die Colonna sich ihnen in den Weg stellen. Ein Kampf um den Besitz des schönen Mädchens entspinnt sich. Da wirft sich Adriano, der Sohn Steffanos, des Hauptes der Colonna, mit dem Ruf: „Rührt sie nicht an! mein Blut für sie!" zwischen die Kämpfenden und stellt sich zum Schutz vor die rasch Befreite. Vergeblich sucht das Volk, vergeblich auch der päpstliche Legat Raimondo, der gerade des Weges kommt, die Streitenden zu trennen — verhöhnt und verspottet wird er selbst in das wütende Gedränge mit hineingerissen. Immer heftiger entbrennt der Streit — da plötzlich erscheint, gefolgt von einigen Freunden, Rienzi. Mit flammenden Worten wendet er sich gegen die Adligen:

„Das ist eur Handwerk! daran erkenn' ich euch!
Als zarte Knaben würgt ihr unsere Brüder,
Und unsere Schwestern möchtet ihr entehren!
Was bleibt zu den Verbrechen auch noch übrig?"

Das Volk jubelt ihm zu, es möchte gleich jetzt Rache an seinen Bedrückern nehmen; doch Rienzi hält es zurück, noch ist der Moment nicht da. Die Adligen aber beschließen, nicht vor den Plebejern, sondern am Tagesanbruch vor den Toren ihren Streit auszufechten. Indessen sie davonziehen, steht Rienzi in Sinnen versunken da:

„Sie ziehen aus den Toren!
Nun denn, ich will sie euch verschließen!"

Und jetzt, von Raimondo des päpstlichen Schutzes versichert, vom Volke gedrängt, rafft er sich zur Entscheidung auf. Ruhig sollen alle in ihre Häuser gehen, doch wenn der Trompete Rufe ertöne, dann sollen sie herbeieilen und sich um ihn scharen. Freudig gehorcht das Volk seinem Befehl. Rienzi, Adriano und Irene bleiben allein zurück. In Adrianos Herzen tobt ein wilder Kampf. Heiße Liebe zieht ihn zu Irene — und doch, wie kann er,

ein Colonna, sich mit der Schwester Rienzis, des Plebejers, des Volksaufrührers, vereinigen? Aber Rienzis Feuer ergreift auch ihn. Er erinnert ihn an alles, was das Volk erlitten, wie sein eigener Bruder einst von eines Colonna Hand schmählichen Tod gefunden. „Weh' dem," so ruft er, „der ein verwandtes Blut zu rächen hat!" Nur eines wolle er: das Gesetz schaffen, welchem Volk und Edle gleicherweise Untertan sein sollen. Adriano ist hingerissen — auch in seiner Brust schlägt ja ein freies Römerherz, von jetzt ab soll es der großen Sache, der Sache Roms und Rienzis geweiht sein! Gerührt vertraut Rienzi die Schwester ihm, der sie schon einmal vor Schande gerettet, an und für einen Augenblick vergessen die beiden in der Seligkeit der Liebe, die sie zueinander zieht, den Ernst der Stunde. Da sieht man die Scharen der Orsini und Colonna vorüberziehen zum Kampf vor den Toren Roms. Schreckensahnung durchbebt die Brust Adrianos. Noch einmal umfängt er Irene — da vernimmt man aus der Ferne den langgehaltenen Ton einer Trompete: es ist das Zeichen zum Aufstand. Näher und näher erschallt sie, das Volk strömt von allen Seiten hinzu. Der Tag ist angebrochen, die Kirche des Lateran erglüht in vollstem Morgenrot. Plötzlich öffnen ihre Pforten sich, in glänzender Rüstung erscheint Rienzi, an seiner Seite Raimondo und die ersten des Volkes in festlicher Tracht. Jubelrufe begrüßen ihn und auf der großen Treppe vortretend, verkündet er die Botschaft der Freiheit. Das Volk im Taumel der Begeisterung will ihn zum König krönen, er aber weist die Würde zurück: nicht ihm, der ganzen Welt soll Rom gehören — als Volkstribun will er des Volkes Rechte schützen und

„Rienzi Heil,
Heil dir, Volkstribun!
Hort unserer Freiheit!"

klingt es jauchzend aus aller Munde.

Zweiter Akt: Ein großer Saal im Kapitol der Burg Roms. Man hört den Gesang der Friedensboten, gegen dessen Ende ihr Zug durch das weit geöffnete Portal auftritt: sie waren ausgesandt, ganz Italien den Anbruch der neuen Zeit zu verkünden, nun kehren sie heim, selige Botschaft bringend; Frieden haben sie überall gefunden.

„Frei treibt der Hirt die Herde hin,
Reich prangt der Felder Fruchtgewinn,
Der Burgen Wälle stürzen ein,
Denn frei will jeder Römer sein.“

Freudig ergriffen sinkt Rienzi, der in phantastische und pomphafte Gewänder gekleidet, aufgetreten ist, in die Knie, Gott zu preisen, der so Großes vollbracht. Auch Colonna und Orsini mit ihrer Gefolgschaft treten auf; sie haben ihre Schlösser vor der Wut des Volkes fallen sehen, freiwillig haben sich die Tore Roms ihnen jetzt geöffnet, nachdem sie ewige Treue geschworen. Doch an ihren Herzen nagt die Wut. Was ist ihnen ihr Treuschwur? — Schon brüten sie Rache: Rienzi soll unter dem Dolch des Meuchelmörders fallen. Doch Adriano hat alles gehört; tief empört ob solchen Verrates, wendet er sich mit beschwörenden Worten an den Vater, — doch sein Flehen ist vergeblich. Da beschließt er, selbst Rienzi zu warnen.

In festlichen Zügen nahen jetzt die Bürger und Nobili, gefolgt von Rienzi, Irene und den Senatoren, zur Feier des Friedensfestes. Gesandte der Lombarden-Städte, Neapels, Böhmens, Bayerns und Ungarns treten mit festlichem Gefolge auf und überreichen Rienzi Schreiben. Rienzi begrüßt sie: begeistert preist er den neuen Bund, der ganz Italien vereint und frei macht. Dann aber, wie berauscht von seiner Macht, verkündet er den fremden Gesandten unter allgemeiner Sensation, daß, bevor die Fürsten Deutschlands hinfort einen Kaiser wählten, er den Römern erst sein Recht dartun müsse, sich römischer Kaiser zu nennen, denn nur Rom selbst solle ihn hinfort erwählen! Der erste Schritt auf der Bahn des Verderbens ist getan, die Feindschaft der Fremden herausgefordert.

Jetzt wird zur Feier des großen Tages eine Pantomime aufgeführt: sie stellt die Geschichte einer anderen Befreiung Roms dar: die Vertreibung des tyrannischen Königs Tarquinius. Als sie beendet ist, drängen die Nobili sich an Rienzi heran und Orsini führt einen Dolchstoß auf ihn; doch er ist gewappnet, an dem Panzer, den er unter dem Gewand trägt, prallt der mörderische Stoß ab — im Nu sind die Adligen entwaffnet und gefesselt, und wütend verlangt das Volk den Tod der Treubrüchigen. Schon scheint

ihr Geschick, der Tod durchs Beil, besiegelt, da werfen sich Adriano und Irene Rienzi zu Füßen und ihren flehenden Bitten gelingt es, sein Herz zu erweichen. Noch einmal soll den Adligen Gnade gewährt sein, wenn sie von neuem das Gesetz beschwören wollen. Wut im Herzen tun sie es, Adriano und Irene aber erheben ihre Stimmen zum Preise Rienzis, des Friedenshelden.

Dritter Akt: Nicht lange soll der Frieden währen! Die Nobili sind nächtlicherweise aus Rom entflohen und kommen mit gewaltigen Scharen gegen die Stadt gezogen. Nun heißt es, noch einmal um das zu kämpfen, was man schon so sicher zu besitzen glaubte, und laut bricht der Unwillen des Volkes gegen Rienzi und seine törichte Milde hervor. Doch das Feuer seiner Beredtsamkeit übt noch einmal seinen Zauber aus, unter dem Ruf „zu den Waffen" macht sich alles zum Kampf bereit. Rienzi selbst, hoch zu Roß, will ihr Führer sein. Da tritt ihm Adriano in den Weg, er beschwört ihn, abzustehen; er will zu seinem Vater hin, vielleicht, daß es ihm gelinge, die Streitenden zu versöhnen. Doch Rienzi will nicht zum zweitenmal schwach sein, Adrianos Flehen bleibt unerhört und unter den feierlichen Klängen der Schlachthymne verläßt der ganze Zug die Bühne. Der Kampf ist bald entschieden. In den Betgesang der Zurückgebliebenen tönt Siegesjubel hinein — Rienzi kehrt sieggekrönt heim, Colonna und Orsini sind beide auf dem Walplatz geblieben, aber auch das Volk hat furchtbare Verluste erlitten. Die Leiche Colonnas wird hereingebracht. Mit einem Schrei wirft Adriano sich über sie, dann totenbleich sich aufrichtend, schleudert er Rienzi dieselben Worte entgegen, die er einmal von ihm selbst vernommen hatte: „Weh' dem, der ein verwandtes Blut zu rächen hat!" und mit dem Ruf:

„Blutiger Tribun, blick' hierher, sieh! dies ist
Dein Werk — Fluch über dich und deine Freiheit!"

sagt er sich für immer von ihm los.

Vierter Akt: Im Volke gärt es, die deutschen Gesandten haben Rom verlassen, der neue Kaiser zürnt der Stadt, und der Papst, der sein Freund ist, hat auch seinen Abgesandten Raimondo abberufen; man fürchtet das Schlimmste und Rienzi wird alle Schuld zugeschrieben. Er war es, der

mit seinem tollkühnen Übermut den Zorn des Kaisers herausforderte; und war es nicht seine unzeitige Milde auch, um derentwillen man jetzt so entsetzlich blutigen Verlust zu beklagen hat? Schon werden Stimmen laut, die ihn des Verrates anklagen — Adriano schürt den Haß zur besinnungslosen Wut: Rienzis Tod wird beschlossen! Und jetzt betritt er in festlichen Gewändern, Irene an der Hand führend, selbst die Bühne; in der Kirche des Lateran will er Gott Dank geben für den errungenen Sieg; sein Anblick beschwichtigt noch einmal die Gemüter. Da tönt ihm, als er eben die Stufen ersteigen will, aus dem Innern der Kirche ein düsterer Gesang entgegen:

„Vae vae tibi maledicto —" („Weh', weh' dir, Missetäter —")

Und plötzlich öffnen sich die Pforten, Raimondo, von Priestern und Mönchen umgeben, steht da und schleudert Rienzi den Bannfluch des Papstes entgegen:

„Zurück, dem Reinen nur
Erschließt die Kirche sich!
Du aber bist verflucht,
Im Bann ist, wer dir treu!"

Entsetzt flieht alles, krachend schließt die Kirchtüre sich, angeheftet an ihr erblickt man die Bannbulle. Rienzi steht wie betäubt da, Irene ist an seiner Seite hingesunken, allein von allen, die ihm eben noch zugejubelt, ist sie bei ihm geblieben, und als Adriano sie bestürmt, ihr Geschick von dem des Bruders, des Gottverdammten, zu scheiden, da wirft sie sich als Antwort an Rienzis Brust — bei ihm ist ihr Platz!

Fünfter Akt: In einer Halle des Kapitols kniet Rienzi im Gebet. Vielleicht, daß der Gott, der ihm so hohe Macht verliehen, noch einmal seine Kraft an ihm bewähre. Sein Gott und seine Schwester, auf ihre Treue allein baut er! Wohl möchte er Irene vor dem Verderben, das ihm droht, bewahren; doch nichts kann ihren Entschluß erschüttern, bei ihm zu stehen bis zum Ende: er lehrte sie eine Römerin zu sein, mit ihm, dem letzten Römer, will sie untergehen. Noch einmal versucht auch Adriano ihren Entschluß zu erschüttern; voll Abscheu weist sie ihn von sich, nur als Leiche will sie ihm gehören.

Die Szene verändert sich; wir sind auf dem Platz vor dem Kapitol; Volkshaufen stürmen in wütender Aufregung mit Feuerbränden herbei, sie lechzen nach dem Blute des Verfluchten. Da erscheint Rienzi auf dem Altan, noch einmal will er zum Volk sprechen. Doch man will ihn nicht hören, machtlos verhallt sein Wort, Feuerbrände fliegen von allen Seiten ins Kapitol. Rasch greifen die Flammen um sich — da tritt Irene zu dem Bruder, stumm umfangen sie sich. In diesem Augenblick erreicht Adriano atemlos, an der Spitze der Nobili, den Schauplatz; er erblickt Irene an Rienzis Seite von Flammen umgeben und in entsetzlichster Angst will er sie zu retten versuchen. Da wanken die Mauern, mit einem furchtbaren Krach stürzt das Kapitol zusammen und unter seinen Trümmern wird er mit den Geschwistern zusammen begraben. —

Ich habe absichtlich den Text ziemlich ausführlich dargestellt, weil ich damit dem Leser zugleich den Typus der ganzen Gattung geben wollte. Worauf es dabei ankam, muß auch dem flüchtigsten Blick klar werden und ist ja auch schon früher angedeutet worden: eine abwechslungsreiche, nach jedem Aktschluß hin sich effektvoll zuspitzende Handlung, reichliche Gelegenheit zur Entfaltung großer Massen, zur Einführung des unerläßlichen Balletts und wirkungsvoller Szenenbilder; des weiteren: geschickte Verteilung von Solo- und Ensemblenummern und vor allem „dankbare“ Rollen. Daß der Rienzi diesen Forderungen in außerordentlicher Weise genügt, steht außer Frage. Mit diesen Vorzügen gehen aber auch große Schwächen Hand in Hand, deren augenfälligste die Gestalt des Adriano ist. Sie wäre auf der Schauspielbühne in ihrer Haltlosigkeit und inneren Unwahrscheinlichkeit unmöglich und nur die ältere Oper konnte sich so weit über alle Gesetze der Logik hinwegsetzen, um an ihr keinen Anstoß zu nehmen. Adriano weiß, daß zwischen Rienzi und den Colonna noch alte Blutschuld schwebt, seit Rienzis junger Bruder ihrem frevlen Übermut zum Opfer gefallen ist; er sieht sie ihre Hände in lüsterner Gier nach seiner reinen Schwester ausstrecken; er ist Zeuge des Mordanschlags, den Orsini im Einverständnis mit ihnen gegen den Tribunen unternimmt; er weiß, daß dem schmachvollen Tode von Henkershand sein Vater nur durch Rienzis Milde, durch die dieser selbst das Verderben über sich heraufbeschwört,

entgangen ist. Er sieht den Vater den Treuschwur, den er geleistet, brechen, sieht ihn zum Kampf gegen Rom heranziehen und als er in diesem von ihm selbst herbeigeführten Kampfe fällt, da klagt er Rienzi des Mordes an, flucht ihm und ruht nicht, bis er ihn dem Untergang geweiht sieht — und das alles, obwohl er Rienzis Schwester in glühender Liebe zugetan ist. Wie gesagt, eine haltlosere und unhaltbarere Gestalt ist kaum zu denken, und wenn möglich, wird sie noch unwirklicher dadurch, daß sie als Frauenrolle gedacht ist.

Rienzi selbst entspricht im ganzen dem Bilde, das die Geschichte uns von ihm überliefert hat: ein Fanatiker, der im Rausche des Erfolges völlig den Blick für die Forderungen der Wirklichkeit verliert und die Gebote der Staatsklugheit über den Impulsen eines schwächlich nachgiebigen Herzens vergißt. Was ihm bei Wagner einen Zug echter, überzeugender Größe gibt, ist sein unerschütterlicher Glaube an Gott und an seine gottgewollte Mission, die ihn, auch als alles schon um ihn zusammengebrochen ist, nicht verzweifeln läßt.

Die bei weitem großartigste Gestalt des Werkes aber ist Irene, und wir begegnen hier einem Zug in Wagners poetischen Schaffen, der sich schon im Liebesverbot äußerte, in späteren Werken (Holländer, Tannhäuser, Walküre) aber in noch markanterer Weise hervortritt: immer erscheint die Frau heldenhafter als der Mann, immer ist sie es, die in opferfreudigem Entsagen ihr Leben einzusetzen bereit ist. So verläßt auch Irene den Bruder nicht, als er von seiner stolzen Höhe gestürzt, ein Geächteter dasteht — das Furchtbare wenigstens will sie ihm ersparen, in der Stunde letzter Not allein zu sein. Sie reißt die Liebe zu Adriano, dem Abtrünnigen, aus ihrem Herzen, und geht — eine echte Römerin! — mit dem Bruder zugrunde.

In dichterischer und sprachlicher Beziehung erhebt sich der Text nur an ganz vereinzelten Stellen über das Niveau des landläufigen Operntextes. Nur gelegentlich einmal, wo ein wärmeres Empfinden sich Bahn bricht, wie in Rienzis Gebet, erhält auch die Sprache einen höheren Schwung. Für Verse aber, wie

„Noch schlägt in seiner Brust
Ein freies Römerherz.

Vor solcher Wonne Lust
Verschwindet jeder Schmerz."

oder

„Verehret ja den großen Herrn,
Er kann zwar nicht, doch möcht' er gern."

kann auch die von Wagner gegebene Erklärung, er habe die Sprache so flüchtig behandelt, weil er alles Gewicht auf die Musik legen wollte, nicht als stichhaltige Entschuldigung dienen. Denn mit demselben Recht hätte auch der viel verspottete Scribe die Trivialitäten seiner Verse damit begründen können, daß sie ja doch nur als Vorwand für die Musik dienen sollten. Im übrigen hat Wagner selbst das Buch am deutlichsten charakterisiert, indem er sagte, er sei bei seiner Abfassung nicht als Dichter, sondern als „Verfertiger von Operntexten" verfahren.

Was die Musik betrifft, so wissen wir aus Wagners eigenem Munde, daß er damit vollbewußt den Spuren derer folgte, die in diesem Genre am meisten die Gunst des Publikums errungen hatten. In seinem überaus wichtigen Aufsatz „Zukunftsmusik" spricht er vom Rienzi, als einem Werk voll jugendlichen Feuers, „das seine Konzeption und formelle Ausführung den zur Nacheiferung auffordernden frühesten Eindrücken der großen Oper Spontinis, sowie des glänzenden, von Paris ausgehenden Genres der großen Oper Aubers, Meyerbeers und Halévys verdanke". Und wenn er in einem Briefe an Liszt (Juli 1849) von Rienzi als einer in ihm selbst längst überlebten Arbeit spricht, für die er kein Herz mehr habe, so beweist das mehr noch als das Wort „Jugendsünde", das er mit Bezug auf sie einmal brauchte, wie töricht es wäre, den Maßstab des späteren, des echten Wagner daran legen zu wollen. Nicht als ob die früheren und naturgemäß weniger vollendeten Werke eines Meisters deshalb im allgemeinen weniger echt wären, weniger den Stempel seiner Persönlichkeit trügen; aber im Rienzi war Wagner nicht er selbst, denn nicht mit dem klaren Blick des Künstlers, der ohne Rücksicht auf äußerliche Wirkung einzig dem zwingenden künstlerischen Drange gehorcht, hatte er das Werk erschaut, sondern „durch die Brille der großen Oper". Ein rascher, großer Erfolg, das war das eine Ziel, das er im Auge hatte und die verlockenden

Bilder, die dieser Gedanke ihm vorgaukelte, ließen ihn gar nicht zum Bewußtsein seines eigenen besten Selbst kommen. Alles, was gegen das Werk zu sagen ist, kommt in erster Linie auf das Konto des Genres und des Zeitgeschmackes, und der Jubel, mit dem es die Welt empfing, mag als Entschuldigung für die Konzessionen, die es ihr machte, dienen. Gerade, daß Wagner sich hier so ganz als Kind seiner Zeit zeigt, macht die Schnelligkeit und Vollständigkeit, mit der er sich bald von ihren Konventionen freimachte und unbekümmert um ihren Beifall neue Wege zu neuen Zielen einschlug, zu einer doppelt bewunderungswerten Tat.

Gleich die Ouvertüre weist deutlich auf berühmte Muster hin. Auf Motive aus der Oper aufgebaut, hat sie die übliche Form des Sonatensatzes, d. h. nach einer Einleitung werden drei Themen in dem üblichen Tonartenverhältnis (erstes Thema: D-Dur, zweites und drittes Thema: A-Dur) nebeneinandergestellt, denen eine, der Verarbeitung dieses Materials gewidmete „Durchführung" folgt; nach dieser bringt die sogenannte „Reprise", das erste und dritte Thema noch einmal in ihrer ursprünglichen Gestalt, aber in der gleichen Tonart: D-Dur wieder, und mit einer brillanten Coda kommt das Ganze zum Abschluß. Jener langgehaltene Trompetenton, der im ersten Akt das Volk zum Aufstand ruft, eröffnet die Ouvertüre äußerst wirkungsvoll. Zweimal wird er wiederholt, dann bringt das Streichorchester das Gebet Rienzis (1), die weitaus schönste Melodie des ganzen Werkes, die nach einer großartigen Steigerung in den eigentlichen Satz „Allegro energico" übergeht. Von seinen drei Themen ist das erste (2) dasselbe, das später die Volkserhebung begleitet; der Ruf „Santo Spirito" (5), mit dem Rienzi das Volk zum Kampf gegen die Nobili führt, leitet von ihm zu der Melodie des Gebetes, an das sich das leichtgewogene Hauptthema des zweiten Finales (3) anschließt. In der Durchführung tritt besonders bedeutend das Santo Spirito hervor, während in der nun folgenden Reprise das Gebetthema, das schon zweimal in breitester Ausführung gehört wurde, mit Recht fortbleibt.

Es würde keinem Zweck dienen, die Oper selbst, die auch dem oberflächlichsten Verständnis keine Rätsel zu raten gibt, einer eingehenden Analyse zu unterziehen. Einige Andeutungen werden deshalb genügen. Fast

durchgängig sind die lyrischen Stellen die schwächsten — man denke sich Melodien, wie des des Liebesduetts (4) und der Einleitung zum zweiten Akt in irgendeines der späteren Werke Wagners versetzt und sofort wird man sie in ihrer ganzen Banalität erkennen. Auch die große Ansprache Rienzis ans Volk bewegt sich in durchaus ausgetretenen Bahnen und das Thema des großen Finales des zweiten Aktes (3) paßt mit seiner ballettmäßigen Haltung wenig zu den begeisterten Worten:

„Rienzi, dir sei Preis,
Dein Name hochgeehrt;
Dich schmücke Lorbeerreis,
Gesegnet sei dein Herd."

Ebenso zeigt die Musik zur Pantomime des zweiten Aktes keine eigenartigen Züge, und wenn man den Marsch, zu dessen Klängen das Volk sich zur Feier des Friedensfestes versammelt, mit dem glänzenden Einzugsmarsch im Tannhäuser verglichen hat, so konnte dadurch das Konventionelle des älteren Stückes nur in ein noch schärferes Licht gesetzt werden. Dagegen ist der Gesang der Friedensboten von großer klanglicher Schönheit, und das schon erwähnte Gebet des Rienzi von einer Wärme der Empfindung, wie kaum noch etwas in der ganzen Oper. — Am meisten zeigt sich noch in den dramatisch bewegtesten Stellen die Klaue des Löwen: so ist die Verfluchung Rienzis von geradezu erschütternder Wirkung und der Eingang des vierten Aktes und der nachfolgenden Verschwörerszene höchst charakteristisch.

Gelegentlich taucht schon etwas wie eine Vorahnung des später zu so großer Bedeutung gelangten Gedankens des Leitmotivs auf, in der Weise, daß einzelne Motive der ersten Akte später für besondere dramatische Effekte wieder eingeführt werden, so wenn in Rienzis letzte Anrede an die wuterfüllte Menge laut und mahnend das Motiv hineintönt, mit dem sie vorher ihm Treue geschworen hatte oder wenn im Augenblick, wo das Kapitol in Flammen aufgeht, die Hymne, mit der das Volk in den Kampf gegen die Nobili zog, in seltsam schneidender Harmonisierung im Orchester ertönt — wie zum Hohn der Massen, die damit sich wieder der Unterdrückung durch die Adligen preisgegeben haben. Daß das mehrmals wiederkehrende

„Weh' dem, der ein verwandtes Blut zu rächen hat" jedesmal dasselbe Motiv benutzen würde, war zu sehr auf der Hand liegend, als daß es besonderer Betonung bedürfte.

Erstaunlich ist die Meisterschaft, mit der die Singstimmen behandelt, die Orchesterfarben gemischt und die großen Massenszenen aufgebaut sind — sie zeigt ebenso deutlich des jungen Künstlers Berufung zum Opernkomponisten, wie die Aufmerksamkeit, mit welcher er die Opern seiner berühmten Vorgänger und Zeitgenossen studiert hatte.

Fassen wir alles zusammen — ein Werk, das durch nichts aus dem Rahmen des in diesem Genre üblichen herausfällt, innerhalb dieses Rahmens aber einen Platz nahe dem besten wohl beanspruchen darf.

Der fliegende Holländer

Romantische Oper in drei Aufzügen

Wir haben gesehen, wie Wagner auf jener abenteuerlichen Seefahrt nach London im Brausen des Sturmes die Gestalt des Fliegenden Holländers in greifbarer Wirklichkeit vor Augen getreten war und wie in Paris dann rasch Entwurf und Dichtung entstanden. Wie viel er dabei Heine zu verdanken hat, in dessen „Memoiren des Herren Schnabelewopsky“ er die Sage zuerst kennen lernte, das erkannte er selbst dadurch an, daß er, bevor er an die Ausarbeitung ging, sich Heines Erlaubnis zur Benutzung seiner Erzählung erbat, die ihm auch bereitwilligst gewährt wurde. Heine selbst will darin nur den Inhalt eines Theaterstückes wiedergeben, das er in Antwerpen gesehen habe; doch haben die sorgfältigsten Nachforschungen keinen Anhaltspunkt dafür ergeben, daß ein solches dort je über die Bretter gegangen ist. Dagegen wurde während seines Aufenthaltes in London im Jahre 1826 dort ein Drama „Der fliegende Holländer oder das Geisterschiff“ aufgeführt, das wahrscheinlich seiner Erzählung zugrunde liegt. — Die Sage selbst läßt sich bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen. Die Gestalt des Seefahrers, der zur Strafe für ein Vergehen dazu verdammt ist, in alle Ewigkeit die Meere zu befahren, taucht in den verschiedenartigsten Fassungen in der Literatur auf: ich erinnere beispielsweise an Hauffs Märchen: „Das Geisterschiff“. Der Zug freilich, der bei Wagner den Kernpunkt der ganzen Handlung bildet — die Erlösung des Unseligen durch ein Weib — findet sich erst in jenem englischen Drama oder in der Heineschen Wiedergabe zum erstenmal, hat aber bei Wagner noch eine besondere tragische Vertiefung dadurch erhalten, daß dieses Weib ihr Herz bereits einem anderen geschenkt hat und diesem entsagen muß, um den Sünder erlösen zu können.

Das Gedicht. Erster Akt: Daland, ein norwegischer Seefahrer, ist auf der Heimkehr nach langer Fahrt, nahe schon dem Ziel, vom Sturm ans Land getrieben worden. Indes er und seine Matrosen des Schlummers pflegen, zeigt sich in der Ferne das Schiff des Fliegenden Holländers; mit blutroten Segeln und schwarzen Masten fliegt es gespenstisch vor dem wü-

tend tobenden Orkan heran; mit furchtbarem Krach sinkt der Anker in den Grund — geisterhaft stumm, ohne das geringste Geräusch hißt die Mannschaft die Segel auf, während der Kapitän ans Land geht. Verzweifelt ertönen seine Klagen:

„Die Frist ist um und abermals verstrichen
Sind sieben Jahr. — Voll Überdruß wirft mich
Das Meer ans Land . . . Ha, stolzer Ozean!
In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen!
Dein Trotz ist beugsam, — doch ewig meine Qual! —
Das Heil, das auf dem Land ich suche, nimmer
Werd' ich es finden!

Dich frage ich, gepriesner Engel Gottes,
Der meines Heils Bedingung mir gewann:
War ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
Als die Erlösung du mir zeigtest an?
Vergebene Hoffnung! furchtbar eitler Wahn!
Um ewige Treu' auf Erden — ist's getan!"

Nur eine Hoffnung soll ihm bleiben: wenn einst der Vernichtungsschlag erdröhnt, mit dem die Welt zusammenstürzt, dann wird auch ihm Vernichtung und Frieden werden!

Plötzlich ertönt die Stimme Dalands, der aus dem Schlaf erwacht, den Holländer erblickt und ans Land kommt. Wer er sei, wes Landes, wes Namens, will er wissen und der Fremde erzählt ihm, daß er vom Sturm verschlagen sei und ein Obdach für die Nacht suche. Mit reichen Schätzen will er ihn lohnen, wenn er es ihm gewähre, mit Perlen und Gestein, wie er sie noch nie geschaut. Daland ist geblendet von dem Preis, der ihm aus den herbeigebrachten Truhen verlockend entgegenglänzt und freudig schlägt er ein. Und weiter fragt ihn der Fremde, ob er eine Tochter habe und als Daland bejaht, da bietet er ihm all seinen Reichtum, wenn er sie ihm zum Weibe gäbe. Daland ist bereit dazu und auf des Fremden ungeduldige Frage, ob er heut noch sie sehen werde, erwidert er: „Der nächste günst'ge Wind führt uns nach Haus." Der Sturm hat sich mittlerweile gelegt, rasch besteigen beide ihre Schiffe, die Anker werden gelichtet und unter dem jubelnden Gesang der Matrosen segeln sie ab.

Zweiter Akt: Wir sind in einem geräumigen Zimmer in Dalands Hause. An der Wand im Hintergrunde sieht man das Bild eines bleichen Mannes mit dunklem Bart in dunkler Kleidung — den Fliegenden Holländer stelle es dar, so sagt man. Die Mädchen sitzen um den Kamin herum und spinnen. Lustig summen die Rädchen, lustiger klingen darein die hellen Stimmen, nur Senta, Dalands Tochter, sitzt müßig da, in träumerisches Anschauen des geheimnisvollen Bildes versunken. Der Mädchen neckisches Spotten weckt sie auf: sie sei wohl gar verliebt in den bleichen Mann, sie solle sich hüten, denn Erik, der Jäger, dem sie sich versprochen, habe ein gar heißes Blut! Um sich vor ihnen zu retten, erbietet sie sich, ihnen die Ballade vom Fliegenden Holländer zu singen. Von dem schwarzen Schiff, dem bleichen Mann singt sie, wie er im Sausen des Windes ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh' ewig die Meere befahre. Einst wollt' er in Sturmeswut ein Kap umsegeln, da schwur er in tollem Mut „in Ewigkeit laß ich nicht ab!" und Satan hört's, nahm ihn beim Wort — nun muß er in alle Ewigkeit segeln. Einmal alle sieben Jahr darf er ans Land gehen, ein Weib zu freien — fände er sie, die bis in den Tod ihm getreu, dann könnte ihm noch Erlösung werden ... Wie von plötzlicher Begeisterung hingerissen, springt sie auf und ruft:

„Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich sollst du das Heil erreichen!"

Erschreckt umringen die Mädchen sie. In diesem Augenblick tritt Erik ein. Er hat vom Fels Dalands Schiff erkannt und kommt, die frohe Botschaft zu verkünden. Alle eilen davon, das Mahl für die Heimkehrenden zu rüsten. Auch Senta will fort, doch er hält sie zurück; er will wissen, ob er auf sie zählen könne, wenn ihr Vater, der nur nach Schätzen geize, sie ihm, dem armen Jäger, versage. Ach täglich ja kränke sie sein Herz mit ihrer Schwärmerei für das geheimnisvolle Bild. „Fürchtest du ein Bild — soll mich des Ärmsten Schreckenslos nicht rühren? Fühlst du den tiefen Gram nicht, mit dem herab auf mich er sieht?" so fragt sie ihn. Entsetzen packt ihn, er muß plötzlich des Traumes gedenken, den er jüngst gehabt: „auf hohem Felsen lag er, dem Rauschen des Meeres lauschend,

da erblickte er ein fremdes Schiff am Strande, zwei Männer entstiegen ihm, der Vater war der eine, der andere — er erkannte ihn wohl — der Seemann dort auf dem Bilde war's. Da kam sie aus dem Hause und kaum sah sie den Fremden, da stürzte sie zu seinen Füßen, seine Knie umfangend . . ." Als erlebte sie alles mit, so fällt sie ein: „er hub mich auf" — ja, er hub sie auf, zog sie an seine Brust, küßte sie voll heißer Inbrunst und dann? — dann sah er sie aufs Meer mit ihm entfliehen." Mit wachsendem Entzücken hat sie ihm zugehört, bei den letzten Worten schreit sie in höchster Ekstase auf: „Er sucht mich auf! ich muß ihn sehn. Mit ihm muß ich zugrunde gehn!" Verzweifelt stürzt Erik davon. Da öffnet sich die Türe und mit dem Vater tritt der Holländer ins Zimmer. Wie gebannt blickt Senta auf ihn, sie erschrickt kaum, sie fühlt nur, er ist gekommen, sie zu suchen, kaum sieht sie die Schätze, die ihr Vater ihr lockend zeigt. Wohl zuckt sie in Gedanken an Erik schmerzlich zusammen, als er ihr befiehlt, dem Fremden die Hand zu reichen, ihn Bräutigam zu heißen und ihr sagt: „stimmst du dem Vater bei, ist morgen er dein Mann". Und doch, sie weiß, daß die Stunde, die sie so lange ersehnt, da ist, daß sie die Probe der Treue bestehen, ihn erlösen soll. Und als er, der sich unerkannt glaubt, sie fragt, ob, was der Vater versprochen, gelten solle, als er sie vor dem Lose warnt, das ihrer harre, wenn sie ihm die Treue breche, da fühlt sie nur

„Von mächt'gem Zauber überwunden,
Reißt mich's zu seiner Rettung fort,
Hier habe Heimat er gefunden,
Hier ruh' sein Schiff in ew'gem Port!"

Und dem Vater, der sie fragt, ob sie bereit sei, erwidert sie mit feierlicher Entschlossenheit

„Hier meine Hand und ohne Reu'
Bis in den Tod gelob' ich Treu'!"

Dritter Akt: Es ist helle Nacht. Die Szene zeigt eine Seebucht mit Dalands Haus im Vordergrund; man sieht die beiden Schiffe beieinanderliegen, Jubel und Freude herrscht auf dem des Norwegers, Totenstille auf dem des Holländers. Die Mädchen kommen mit Körben voll Speise und

Getränken. Mit Tanz und Sang soll das Fest der Heimkehr gefeiert werden und auch die Mannschaft des Holländers soll teilnehmen. Doch, wie laut man auch ruft, nichts regt sich an Bord, keine Stimme gibt Antwort — den Mädchen graut's, furchtsam entfernen sie sich von dem fremden Schiff, aber jubelnd fallen die anderen über ihre Körbe her und fröhlich schallt ihr Seemannslied hinaus in die Nacht. Da regt sich's plötzlich auf dem fremden Schiff, bläuliche Flammen umzucken die Masten, der Sturmwind heult in den Tauen und geisterhaft klingt's herüber:

„Sause, Sturmwind, heule zu!
Unsern Segeln läßt du Ruh'!
Satan hat sie uns gefeit,
Reißen nicht in Ewigkeit!"

Währenddessen sind aus Dalands Hause Erik und Senta getreten. Er kann nicht fassen, was er vernommen, kann nicht begreifen, welche unheilvolle Macht sie umgarnt hat. Die hohe Pflicht, von der sie spricht, er kann nicht daran glauben. Hat sie nicht ihm Treue gelobt und müßte es ihr nicht höchste Pflicht sein, sie ihm zu wahren? Voll tiefen Schmerzes erinnert er sie an jenen Tag, wo sie ihn vom Fels zu sich ins Tal rief, wo ihr Arm sich um seinen Nacken schlang, und sie ihm ihre Liebe gestand ... Unbemerkt ist der Holländer ihnen gefolgt. Er hat Eriks letzte Worte gehört, er kann nicht anders glauben, als daß auch sie treulos sei und in furchtbarster Aufregung schreit er auf: „Verloren! Ach verloren! Ewig verlornes Heil!" Dann gibt er seiner Mannschaft ein gellendes Zeichen:

„Segel auf! Anker los!
Sagt Lebewohl für Ewigkeit dem Land!"

Vergebens will Senta ihn halten, vergebens versichert sie ihm, daß ein Wahn ihn täusche. Er hört nicht auf sie — fort, fort will er, daß er sie nicht mit verderbe! Hätte sie vor Gott schon ihm Treue gelobt, ewige Verdammnis wäre ihr Los. So aber soll sie wenigstens gerettet sein. Und als sie in höchster Aufregung ihm zuruft: „Wohl kenn' ich dich, wohl kenn' ich dein Geschick!" da erwidert er ihr:

„Du kennst mich nicht, du ahnst nicht, wer ich bin!
Befrag' die Meere aller Zonen, frag'

Den Seemann, der den Ozean durchstrich:
Er kennt dies Schiff, das Schrecken aller Frommen:
Den fliegenden Holländer nennt man mich!"

Im Nu hat er sich auf sein Schiff begeben, welches sofort abfährt. Da reißt sich Senta wie rasend von Daland und Erik, die sie gewaltsam zu halten suchen, los. Mit raschem Sprunge erreicht sie ein vorstehendes Felsenriff, und mit dem Ruf:

„Preis' deinen Engel und sein Gebot,
Hier sieh mich, treu dir bis zum Tod",

stürzt sie sich ins Meer. In demselben Augenblick versinkt das Schiff des Holländers, — in weiter Ferne sieht man ihn in verklärter Gestalt dem Wasser entsteigen, Senta umschlungen haltend.

Vergleicht man die Texte des Fliegenden Holländers und des Rienzi, so will es kaum glaublich erscheinen, daß ein so kurzer Zeitraum zwischen ihrer Abfassung liegt. Mit staunender Bewunderung steht man vor dem Mysterium des künstlerischen Schaffens, des künstlerischen Genies, in dessen Entwicklung die Tage zu Jahren, die Jahre zu Tagen werden, in dem sich Wandlungen, die beim gewöhnlichen Menschen Lebensalter ausfüllen, in wenigen Jahren, ja Monaten, vollziehen. Wie klar sich Wagner selbst über den weiten Abstand zwischen den beiden Werken war, das zeigen seine früher schon erwähnten Worte: „Von hier (dem Holländer) an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ." Nicht erst zum Dichter geworden ist er im Holländer, nein, er hat nur den Dichter in sich zum erstenmal zum Wort kommen lassen. Die Gestalten des „Liebesverbotes" und selbst die des Rienzi, wie fern lagen sie fast alle seinem eigenen Wesen; die Stoffe hatten ihn gereizt, er hatte in seinen Versen versucht, aus der Seele der Charaktere heraus zu sprechen, aber den Ton, der naturnotwendig der eigenen Seele entquillt, den hatte er nicht gefunden. Mit dem Holländer aber hat er uns ein Stück seines eigenen Selbst, seines eigenen Lebens gegeben. War nicht auch er vom Schicksal zu friedlosem Wandern verdammt? Lebte nicht auch in ihm die Sehnsucht nach Ruhe, nach Erlösung, Erlösung von dem

Fluche der Konvention, der ihn wie als Strafe dafür, daß er sich selbst vergessen, verfolgte? Aus eigenstem Miterleben, Mitleiden heraus ist der Holländer entstanden, das ist's, weshalb jedes seiner Worte so gefühlsdurchtränkt ist und das ist es auch, weshalb er uns so überzeugt und erschüttert. Verse, wie die folgenden, konnte nur ein echter Dichter schreiben:

„Wie aus der Ferne längst vergangner Zeiten
Spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
Wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten,
Vor meinen Augen seh ich's hier. —
Wohl hub auch ich voll Sehnsucht meine Blicke
Aus tiefer Nacht empor zu einem Weib:
Ein schlagend Herz ließ, ach! mir Satans Tücke,
Daß eingedenk ich meiner Qualen bleib'.
Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen,
Sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?
Ach nein! die Sehnsucht ist es nach dem Heil:
Würd' es durch solchen Engel mir zuteil!"

und

„Ein heil'ger Balsam meinen Wunden
Dem Schwur, dem hohen Wort entfließt.
Hört es: mein Heil hab' ich gefunden,
Mächte, die ihr zurück mich stießt!
Du Stern des Unheils, sollst erblassen!
Licht meiner Hoffnung, leuchte neu!
Ihr Engel, die mich einst verlassen,
Stärkt jetzt dies Herz in seiner Treu'!"

Daß das Gedicht nicht überall gleichwertig ist, braucht kaum erwähnt zu werden. Aber an keiner einzigen Stelle steigt es zu dem Niveau der früher zitierten Verse aus dem Rienzi herab.

In das Labyrinth der verschiedenen Auslegungen, die das Werk erfahren hat, uns zu begeben, scheint ein nutzloses Unternehmen: es wird mit ihnen im Ganzen wenig mehr erreicht, als daß Gestalten, die uns voll mächtig pulsierenden Lebens gegenüberstehen, sich zu abstrakten Gedanken-Schemen, verflüchtigen. Auf die Art, wie Wagner selbst sein poetisches Schaffen später durchleuchtet und dabei in Schöpfungen, die rein dichterisch erschaut waren, die tiefsinnigsten philosophischen Ideen hineingeheimnist hat, werden wir in anderem Zusammenhange noch zurückkommen.

hier interessiert uns einzig das Kunstwerk als solches. Und da gibt es einen Punkt, der zu so vielen Diskussionen Veranlassung gegeben hat, daß wir ihm einige Worte widmen müssen — der Charakter der Senta. Man hat von ihrer doppelten Liebe gesprochen: dem Erik verlobt sei sie doch ohne Besinnen bereit, des Holländers Weib zu werden! So aufgefaßt, wäre die Gestalt eine völlige Mißgeburt: sie, die Wagner als ein fast noch kindliches, jungfräulich reines Geschöpf malt, sollte den Mann, dem sie Treue gelobt, verraten, um sich dem anderen, den sie zum ersten Male sieht, in die Arme zu werfen? Wer das Gedicht mit Aufmerksamkeit liest, muß das gänzlich Verfehlte einer solchen Deutung sofort erkennen. Was Senta zum Holländer zieht, ist etwas ganz anderes als „irdische Liebe“. Von ihren Kindheitstagen an ist ihr das furchtbare Geschick des Verdammten tief ins Herz gedrungen. Der Gedanke an den für alle Ewigkeit Umhergetriebenen verläßt sie nicht mehr und leise erst, dann immer unwiderstehlicher regt sich der Wunsch in ihr, die zu sein, die ihn vom Fluch erlöse. Nicht für einen Augenblick steigt ihr der Gedanke an ein Glück an seiner Seite auf, sein Heil ist das einzige, was sie erstrebt. Schon bevor sie ihn gesehen, ist sie zu ihrem Opfer bereit, und als Erik ihr seinen Traum erzählt, ruft sie in höchster Ekstase:

„Er sucht mich auf, ich muß ihn sehn,
Mit ihm muß ich zugrunde gehn!“

Auch in der großen Szene zwischen ihr und dem Holländer fällt nicht ein einziges Mal das Wort „Liebe“. „Könnt' ich dir Trost in deinen Leiden sein“, heißt es da und:

„Allmächtiger, was mich erhebet,
Laß es die Kraft der Treue sein!“

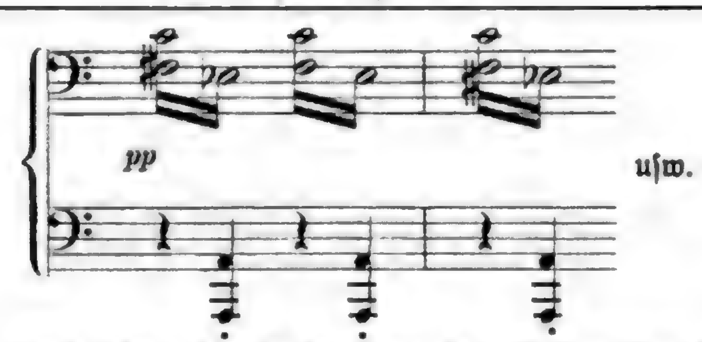
und ebenso am Schluß: „Zweifelst du an meiner Treue?“

Ganz anders mit Erik. Als sie ihm ihr Herz schenkte, da war es das Weib, das sich in ihr regte. Die schattenhafte Gestalt des Helden der alten Sage wurde durch die warme lebendige Gegenwart des Jägers, der ganz Liebe, ganz Hingebung ist, verdrängt; wie konnte sie ahnen, daß die Sage je Wirklichkeit werden würde? Als sie dann aber den Holländer, der für sie nicht der bestrafte Sünder, sondern der reuige Dulder ist, vor sich sieht,

als es heißt zu wählen zwischen dem, der ihr das höchste Glück schenken soll und ihm, dem es durch sie allein werden kann, da gibt es für sie kein Schwanken; das liebende Weib in ihr fühlt sich wohl zu Erik gezogen, als Mensch aber, als mitleiderfüllter Mensch denkt sie nur an den anderen. Und der Mensch in ihr ist stärker als das Weib: das opferfreudige Mitleid, jene höchste, weil ganz reine, ganz selbstlose Liebe, erringt den Sieg und sie gibt ihr Leben hin, auf daß ihm Erlösung werde. Es ist in diesem Zusammenhang nicht unwichtig, daß, wenn am Schluß beide „in verklärter Gestalt" den Wogen entsteigen, es im Buch nicht heißt: sie halten sich, sondern er hält sie umschlungen. Sentas Opfer ist angenommen, er ist erlöst und dankerfüllt zieht er sie mit sich empor zu jenen seligen Höhen, die ihre Treue ihm erst erschlossen hat.

Aus unserer Darstellung wird es dem Leser klar geworden sein, wie viel freier Wagner jetzt seiner Kunst gegenüberstand als früher, in wie hohem Maße er hier bereits das Joch der Tradition abgeschüttelt hatte. Neu wie das Ziel, das er von jetzt an im Auge hat, sind auch die Mittel, mit denen er es zu erreichen strebt. Beides, Ziel und Mittel, hatte er ursprünglich auch äußerlich schon deutlich zu machen beabsichtigt, indem er das Werk „eine dramatische Ballade" nennen, also das dramatische Element (statt des opernhaften) in den Vordergrund rücken wollte, und es zweitens als Oper in einem Akt (mit raschem Szenenwechsel während der Zwischenspiele, die beide Male die unmittelbare Fortsetzung des Vorhergegangenen bilden) entwarf, die ununterbrochene Entwicklung der Handlung also über die Konvenienz und die Wünsche des Publikums stellte. Er hat sich, der Not gehorchend, später doch der einmal bestehenden Sitte gefügt und das Werk als Oper in drei Akten erscheinen lassen — erst in Bayreuth ist es in der anfänglich geplanten Form zur Aufführung gelangt. Daß diese Form einschneidende Veränderungen in der bis dahin üblichen Gestaltung der Oper mit sich bringen mußte, liegt auf der Hand. Vor allem fiel der Zwang, jeden Akt auf das Finale mit seinen Massenwirkungen zuzuspitzen, fort, und damit war endlich einmal dem Textdichter die Möglichkeit gegeben, den Stoff unbehindert von fremden Rücksichten, nach dem aus ihm selbst sich ergebenden Gesetz der dramatischen Entwick-

lung zu behandeln. Dieses Betonen des Dramatischen und der Wunsch, die Illusion einer wirklichen Handlung so wenig wie möglich zu stören, brachte ihn weiter dazu, die übliche Einteilung in Nummern, die das Ganze in eine Reihe von Einzelstücken auflöst, abzuschaffen und die Musik ohne Unterbrechung fortlaufen zu lassen. Dadurch wurde aber dem Orchester eine ganz neue Rolle zugewiesen; denn indem die einzelnen Szenen, die früher ohne äußeren musikalischen Zusammenhang aneinandergereiht waren, in unmittelbare Beziehung zueinander gesetzt werden, wird dem Komponisten ein Mittel an die Hand gegeben, die schroffen Stimmungswechsel, wie sie die Aufeinanderfolge verschieden gearteter Szenen mit sich bringt, zu überbrücken, und zugleich, was in den momentanen Pausen im Fortgang der Handlung in der Seele der Handelnden vor sich geht, dem Hörer mitzuteilen. Gerade so wird aber der Musik, die zu oft rein äußerlichen Zwecken dienen muß und die doch wie keine andere Kunst die feinsten Schwingungen des Empfindens widerzuspiegeln vermag, eine Aufgabe gestellt, die, wie keine andere, ihrem Wesen entspricht: auf der einen Seite das realistische der Vorgänge künstlerisch zu verklären, auf der anderen sie dem Gefühl näher zu bringen.

In diesen drei Punkten: ununterbrochener Fortgang der Musik, Einteilung in Szenen statt in Nummern und Vermittlung des Stimmungsgehaltes aufeinanderfolgender Szenen durch das Orchester, haben wir drei der wichtigsten Elemente des neuen Kunstideals, das mit immer wachsender Deutlichkeit jetzt vor Wagners Geist ersteht. Ein viertes noch kommt hinzu: das Leitmotiv. Bereits bei Gelegenheit des Rienzi hatten wir seiner Erwähnung zu tun, doch war seine Anwendung dort noch eine so vereinzelte, daß sie sich in nichts von der Art, wie auch ältere Meister sich schon seiner bedient haben, unterscheidet. Am wirksamsten hat Weber den Gedanken, ein bestimmtes Moment der dramatischen Handlung mit einem charakteristischen musikalischen Motiv zu verbinden, und wo immer jenes Moment hervortritt, dieses Motiv ertönen zu lassen, verwertet. So wird im Freischütz das Erscheinen des bösen Geistes Samiel, oder auch selbst die Erinnerung an ihn, jedesmal von dem folgenden Motiv begleitet:

und daß Weber auch schon die Bedeutung des Leitmotivs für die Erklärung psychologischer Vorgänge erkannt hat, beweist eine Stelle in der Wolfsschluchtszene: auf dem verhängnisvollen Gang, der ihm die unfehlbare Kugel sichern, aber ihn auch der Macht des Bösen ausliefern soll, packt Max plötzlich das Grauen und er zaudert. Da taucht im Orchester die Melodie auf, mit der ihn am Morgen die Bauern ob seines schlechten Schießens verspotteten — es ist, als sähe er schon die höhnischen Mienen, die ihn beim Probeschießen begrüßen werden und — er zaudert nicht länger. Was sich hier als eine vereinzelte Inspiration darstellt, ist bei Wagner zum Prinzip erhoben, und dieses Prinzip war nicht etwa als Resultat eines gedanklichen Prozesses, sondern auf rein künstlerischem Wege gefunden worden. „Ich entsinne mich," so erzählt er in seiner ‚Mitteilung an meine Freunde', „noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des Fliegenden Holländers schritt, zuerst (s. S. 40) die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine ‚dramatische Ballade' zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschie-

denen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand." Also — und ich möchte das mit Rücksicht auf die irrigen Vorstellungen, die darüber existieren, noch einmal hervorheben: Nicht so war der Vorgang, daß Wagner etwa die Leitmotive zuerst ersann und auf sie dann das Werk aufbaute, sondern er fand, als er die Ballade komponiert hatte, gewissermaßen die musikalischen Motive für alles übrige in ihr fertig vor, und wie das Drama nur der in Handlung umgesetzte Balladentext ist, so sind die Holländer- und Senta-Partien der ganzen Oper nichts als die erweiterte Balladenmusik.

Betrachten wir nun die Ballade näher, so finden wir, daß sie fünf Motive enthält, die wir bezeichnen können, als die des Holländers (1), des Trotzes oder Vergehens (2), des Sturmes als Inbegriff der Strafe (3), der Hoffnung — Senta (4), der Erlösung (Umgestaltung von 4) (5). In diesen fünf Worten ist der Inhalt des ganzen Dramas, soweit er die zwei Hauptcharaktere betrifft, gegeben. Für seine musikalische Ausdeutung durften deshalb ebenfalls die fünf Themen genügen. Immer wenn nun der Holländer erscheint oder erwähnt wird, war es das Natürliche, ihn von Motiv 1 begleiten zu lassen, so, wenn zum erstenmal sein Schiff sich zeigt und im Brausen des Sturmes näherkommt. Wenn er dann in seiner ersten großen Arie sein furchtbares Geschick beklagt, so ist es das Motiv des Trotzes — seines Vergehens — das düster im Orchester sich ankündigt, während die Worte: „doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht" in den Mollteil des Hoffnungsmotives (4b) gekleidet sind und dazwischen das Sturmmotiv tobt. Wenn im zweiten Akt Erik seinen Traum erzählt und von dem fremden Manne spricht, so sagt uns das Orchester, daß es der Holländer ist, den er erschaut. Und wenn Senta darauf aufschreit: „Er sucht mich auf, ich muß ihn sehn!" so bricht das Orchester triumphierend mit dem Erlösungsmotiv herein. Daß dieses dann auch das Auftauchen des vom Fluche Erlösten aus den Wellen begleitet und das ganze Werk wie in einer grandiosen Apotheose zum Abschluß bringt, ist selbstverständlich.

Ich glaube, diese Fingerzeige werden genügen, um den Leser über die Entstehung, das Wesen und die erste Verwendung der Leitmotive aufzuklären. Ganz besonders charakteristisch ist die Art, wie Wagner sie in den Zwischenspielen, die die einzelnen Abschnitte der Handlung aneinanderknüpfen, verwendet. Ich wähle als Beispiel die Stelle des zweiten Aktes, wo Daland, hocherfreut über den reichen Schwiegersohn, geht und Senta mit dem Holländer allein zurückläßt. In pochenden, immer leiser werdenden Schlägen deuten die Bässe die Schritte des sich Entfernenden an, dazwischen wiederholen die Bläser beziehungsvoll mehrere Male die Stelle aus seiner Arie, in der er dem Holländer versichert: „Glaubt mir, wie schön, so ist sie treu.“ Es ist die Frage, auf die des Holländers ganzes Denken gerichtet ist, in die sich alles zusammenfaßt, was für ihn auf dieser Welt noch Bedeutung hat — ob sie ihm Treue halten werde, die darin zum Ausdruck kommt. Die Schritte des Vaters sind in der Ferne verhallt, eine drückende Stille lastet auf dem Raum, in welchem die beiden der Entscheidung entgegenharren. Das Holländermotiv ertönt leise, geheimnisvoll, „wie aus der Ferne längst vergangner Zeiten“ — sanft, verheißungsvoll antwortet ihm das Hoffnungsmotiv, noch einmal, langsam, zaudernd das Holländermotiv, von einem wie fragenden Akkord gefolgt — eine lange, bange Pause, dann beginnt die Szene, die das Schicksal Sentas besiegelt. — Es wäre schwer, in der ganzen voraufgegangenen Opernliteratur etwas Ähnliches zu finden: wie hier mit den einfachsten Mitteln und doch in zwingendster Weise der Übergang zwischen zwei diametral entgegengesetzten Stimmungen vermittelt ist, das zeugt von einer Kraft der künstlerischen Anschauung, einer Meisterschaft in ihrer musikalischen Wiedergabe, einer psychologischen Feinheit, die unvergleichlich sind. Wir könnten diesem einen Beispiel mit Leichtigkeit andere, gleich geniale hinzufügen (siehe im ersten Akt den Übergang von dem lustigen Steuermannslied zum Erscheinen des Holländers), doch müssen wir es bei dem einen bewenden lassen.

Zeigt sich in den Holländerszenen die große dramatische Begabung Wagners, so beweisen die Matrosenchöre und das Spinnlied, wie originelles er auch auf ganz anderen Gebieten zu geben vermochte — charakteristi-

scher ließen sich die ersteren, pikanter und reizvoller das letztere kaum gestalten. Dabei überrascht ein gewisser volkstümlicher Zug, der hier und an anderen Stellen (z. B. das Steuermannslied) durch die Musik geht.

Daß diesen außerordentlichen Vorzügen auch Schwächen gegenüberstehen, ist nicht zu leugnen; aber selbst in diesen Schwächen äußert sich die Ursprünglichkeit von Wagners Begabung. Sie treten durchgängig im Zusammenhang mit den Figuren des Daland und Erik hervor, d. h. denjenigen, die ihn am wenigsten innerlich berührten. Der berechnende Vater, der sentimentale Liebhaber, sie waren ihm nichts als Staffage, und wie wenig er bei ihnen empfand, geht aus der Musik, die er ihnen zuerteilt, deutlich hervor. Die oben erwähnte Arie Dalands erhebt sich um nichts über die landläufigste Opernsprache, ja sie greift sogar am Schluß, um einen wirkungsvollen Abgang zu erzielen, zu der altbewährten „stabilen Kadenz mit den üblichen Läufern", um die Worte zu gebrauchen, mit denen Wagner in seiner vernichtenden Kritik des modernen Opernwesens in „Zukunftsmusik" gegen solches Unwesen selbst zu Felde zieht. Auch Eriks Arie im letzten Akt hat von ihrem sichtlichen Vorbilde, der Arie des Max im „Freischütz", nichts sonst als den sentimentalen Grundzug geerbt, wogegen seine Traumerzählung, die ihre Färbung nicht von ihm, sondern vom Holländer erhält, von großer Kraft und Wirkung ist. Die verblüffendste Stelle der ganzen Oper ist wohl der Schluß des Duetts zwischen Senta und dem Holländer: er ist von einer Banalität, die nach dem Vorausgegangenen und an dieser entscheidungsschweren Stelle doppelt ernüchternd wirkt. Doch auch auf sie trifft zu, was ich oben sagte: daß seine Schwächen noch für die Ursprünglichkeit von Wagners Begabung sprechen. Gerade sie zeigen, wie durchaus ehrlich und natürlich er in seiner Kunst war; denn nur, wo er aus der Fülle seines Herzens schuf, konnte er sein Bestes geben, wo das nicht der Fall war, wo der Gegenstand ihn innerlich kalt ließ, da griff er hilflos, ohne einen Versuch der Beschönigung nach dem Nächstliegenden, und zeigte sich in dem schablonenartigen Charakter seiner Musik noch ganz als Kind seiner Zeit. Die eben besprochene Stelle ist der überzeugendste Beweis dafür. Ein Hauch des Gezwungenen, Unnatürlichen umgibt die Situation: der Holländer hat Senta gewonnen, aber er begrüßt

in ihr nicht das liebende Weib, sondern die opferfreudige Erlöserin, sein eigenes Herz fühlt nichts von Liebe:

„Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen,
Soll ich, Unseliger, sie Liebe nennen?
Ach nein, die Sehnsucht ist es nach dem Heil,
Würd' es durch solchen Engel mir zuteil."

Und Senta? Bei Dalands Worten: „Stimmst du dem Vater bei, ist morgen er dein Mann!", macht sie, wie wir gesehen haben, „eine zuckende, schmerzliche Bewegung", während im Orchester eine Oboe klagend die Stelle aus Eriks Arie „Wenn dann mein Herz in Jammer bricht", andeutet. Ihre Gedanken weilen bei Erik, sie muß sein Bild zurückdrängen, um ihrem Entschluß, dem Fremden das Heil zu bringen, treu zu bleiben. Aus so widerstreitenden Gefühlen jene einheitliche Empfindung zu kristallisieren, die allein eine überzeugungskräftige, begeisterung-getragene Musik zu erzeugen vermag, war auch Wagner unmöglich. Und so blieb er auch hier lieber an der Oberfläche der Dinge, als daß er versuchte, der Stelle künstlich einen Charakter zu geben, den er ihr spontan nicht geben konnte.

Schließlich noch ein Wort über die Ouvertüre. Wenn Wagner in seinem früher schon besprochenen geistvollen Aufsatz „über die Ouvertüre" von der großen zur „Leonore" sagt, sie dürfe eigentlich keine Ouvertüre mehr genannt werden, weil sie „in allzu feuriger Vorausnahme das ganze bereits in sich abgeschlossene Drama biete", so trifft das wörtlich auch auf die zum Holländer zu. In einem großartigen Tongemälde läßt sie mit den Hauptmomenten der Musik auch die des Dramas an uns vorüberziehen — Wagner hat sie selbst in diesem Sinne erklärt. Im Heulen des Sturmes, im Brausen der Wogen taucht das Schiff des Holländers (1) auf. Näher kommt es und näher und nun steht er selbst vor uns; von seinem Vergehen (2), seiner Strafe (3) erzählt die Musik und auch von der Hoffnung (4), die ihm noch immer wie ein ferner Stern durch die Nacht leuchtet. Und wie um durch den Gegensatz das Schicksal des Verdammten in seiner ganzen Furchtbarkeit zu zeigen, klingt auch die fröhliche Seemannsweise der Leute Dalands hinein. Gewaltiger noch als vorher ertönt danach wieder das Holländermotiv und nun steigt auch das Motiv der

Hoffnung wieder auf. Es ist, als führe es einen Kampf mit den Geistern der Finsternis. Lauter immer und heller erschallt es über das Tosen des Orkans hinweg, noch einmal das Holländermotiv — es bricht wie erschreckt ab und nun schwingt sich das Erlösungsmotiv in jubelndem Triumphgesang empor und in freudigem, verklärtem Dur bringt das Holländermotiv das Stück zum Abschluß.

Wir werden durch das ganze Schaffen Wagners hindurch dem Gedanken der Erlösung durch die Liebe als des Ausdrucks höchsten opferfreudigsten Mitleids begegnen. Wir haben gesehen, daß das Holländerdrama durchaus auf ihm beruht, er gibt uns auch den Schlüssel zu der Ouvertüre. Das Feuer, das sie durchloht, zeigt, wie machtvoll er Wagner erfüllte. So bildet sie schon von diesem Gesichtspunkt aus eine tief bedeutungsvolle Eröffnung der neuen Laufbahn, die Wagner mit dem Fliegenden Holländer antrat. „In Nacht und Elend. Per aspera, ad astra. Gott gebe es", diese Worte hatte Wagner auf das Titelblatt des Manuskriptes geschrieben. Ad astra — mit dem Holländer beginnt sein Aufstieg zu den Gestirnen.

Dresden

Am 12. April 1842 traf Wagner in Dresden ein, doch verstrichen einige Monate, bevor die Proben zum Rienzi begannen. Diese Zwischenpause, während deren seine Geschwister ihn tatkräftig unterstützten, benutzte er, um seine alte Mutter in Leipzig zu besuchen. Die verehrende Liebe, mit der er an ihr hing und die ihn in seinen Briefen an sie oft Töne von rührender Wärme finden ließ, bildet eines der sympathischsten Kapitel im Buche seines Lebens, und es war ein Gefühl stolzer Genugtuung, mit dem er ihr jetzt gegenübertrat, nachdem sie mehr als zehn Jahre lang mit wachsender Sorge sein unstetes, erfolgloses Leben mit angesehen hatte. — Im August ging man endlich an die Vorbereitungen zur Aufführung. Schon die ersten Proben durften dem jungen Künstler alle Sorgen um das Geschick seines Werkes benehmen, unter den vielen Mitwirkenden war auch nicht einer, der nicht mit wahrer Begeisterung an seine Aufgabe ging. Selten ist es einem Erstlingswerk beschieden gewesen, unter so glückverheißenden Bedingungen seinen Weg über die Bretter anzutreten: in Tichatschek und der Schröder-Devrient hatte Wagner Vertreter des Rienzi und Adriano von unvergleichlicher Vollendung gefunden; die Regie tat, was sie nur tun konnte, um den gewaltigen Anforderungen des Werkes gerecht zu werden; der Chordirektor Fischer, der Kapellmeister Reissiger, alle setzten ihr bestes Können für ihn ein. Und der Erfolg lohnte ihre Mühe — er war ein geradezu beispielloser. Trotz der ungeheuren Länge des Werkes — die Aufführung dauerte von 6 bis 12 Uhr — hielt das Publikum bis zur letzten Note aus und immer und immer wieder mußte der glückliche Komponist mit den Sängern den enthusiastischen Rufen Folge geben. Als er am nächsten Tage Streichungen vornehmen wollte, erklärte ihm Tichatscheck „kurz und trotzig und doch mit vor Rührung erstickter Stimme": „ich lasse mir nichts streichen — es ist zu himmlisch", und die anderen alle stimmten bei; Fischer strahlte vor Freude, der Intendant dankte Wagner „für sein schönes Werk" und alle sprachen nur von „der enthusiastischen Bewegung, in der sich die ganze Stadt befinde".

Die nächste Folge dieses Triumphes, der auch von der Kritik bestätigt

wurde, war, daß die Intendanz sich entschloß, sofort den Fliegenden Holländer, dessen Aufführung in Berlin durch den Rücktritt des Grafen Redern verzögert worden war, in Angriff zu nehmen. Hier bot sich Gelegenheit, der Schröder-Devrient, die eine kleine Verstimmung darüber nicht unterdrücken konnte, daß Wagner die Hauptpartie seines ersten Werkes nicht für sie geschrieben hatte, glänzendste Revanche zu geben. Schon die Dichtung hatte ihre Sympathien für die Rolle der Senta in höchstem Maße erweckt und der Eifer, mit dem sie an ihr Studium ging, schien Wagner die vollkommenste Gewähr für den Erfolg der Oper zu geben. Und so groß war sein Vertrauen auf sie und sein Werk, daß er auch an der unzureichenden Besetzung des Holländers keinen Anstoß nahm. Das sollte sich nur zu sehr rächen. Gerade ein Werk, das so sehr der sonstigen sicheren Effekte der Oper entsagt, das seine Wirkung einzig aus der Tragik der Geschehnisse schöpft, verlangte Darsteller, die diese Tragik in ihrer ganzen Furchtbarkeit mitzuempfinden und wiederzugeben vermochten. Wenn es sogar der Schröder-Devrient unmöglich schien, einem schon äußerlich ungeeigneten, dabei schauspielerisch ganz unzulänglichen Holländer gegenüber die rechte Stimmung für die leidenschaftliche Extase der Senta zu gewinnen, wie sollte sich den Hörern jene innere Ergriffenheit mitteilen, die allein einen Erfolg verbürgen konnte? So geschah, was die Einsichtigen vorausgesehen hatten: die Aufführung, die am 2. Januar 1843 unter des Komponisten eigener Leitung stattfand, war nur „ein halber Erfolg; das Publikum hatte einen zweiten Rienzi erwartet und war enttäuscht, ein Werk vor sich zu sehen, das seine Wirkung nicht in gewaltigen Massenwirkungen, Balletts und was man dankbare Nummern nennt, suchte, sondern einen tieftragischen seelischen Konflikt zum Mittel- und Ausgangspunkt habe", wir dürfen hinzufügen, doppelt enttäuscht, weil der Darstellung dieses Konfliktes gerade in seinen Höhepunkten der Atem warm pulsierenden, überzeugenden Lebens fehlte. In den folgenden Vorstellungen stellte das Publikum sich in stetig abnehmender Zahl ein, nach der vierten wurde die Oper vom Repertoir abgesetzt. Um so dauernder und stärker erwies sich die Anziehungskraft des Rienzi, ja, die Notwendigkeit, ihn durch Striche in den Rahmen eines Theaterabends einzupassen, gab der Intendanz den

Gedanken ein, ihn einige Male auf zwei Abende verteilt, spielen zu lassen, um die Wünsche derer, die ihn unverkürzt zu hören verlangten, zu befriedigen. So gab man am ersten Abend die beiden ersten Akte als „Rienzis Größe“, am zweiten die drei anderen als „Rienzis Fall“.

Mittlerweile war durch den Tod Morlachis die Stelle eines Kapellmeisters an der Königlichen Oper frei geworden. Aller Augen lenkten sich auf den jungen, zu so schneller Beliebtheit gelangten Landsmann, und die Intendanz, die sich durch den Erfolg des Rienzi reichlich für den Mißerfolg des Fliegenden Holländers entschädigt sah, gab nur einem allgemeinen Wunsche Ausdruck, als sie ihm den Posten anbot. Aber so hohe Befriedigung Wagner auch bei dem Gedanken empfand, den Platz einnehmen zu sollen, an dem einst sein Jugendideal Weber gestanden, so zögerte er doch lange, bevor er einschlug. Was hätte er darum gegeben, wäre ein solches Anerbieten ihm vor drei Jahren gekommen! Aber mittlerweile war er ein anderer geworden und er fühlte, daß die Ziele, die ihm jetzt vorschwebten, weit ab lagen von denen der Hofbühne. Doch alle Bedenken zerstreute das Zureden der Freunde, vor allem auch der Witwe Webers und die Rücksicht auf Minna, und am 2. Februar 1843 wurde er durch königliches Reskript zum „Kapellmeister Seiner Majestät mit 1500 Talern lebenslänglichem Gehalt“ ernannt.

Nun ging es daran, sich ein neues, seiner Stellung angemessenes Heim zu schaffen, und da nach dem unerhörten Erfolg des Rienzi kein Mensch daran zweifelte, daß seine Opern sich im Fluge die Bühnen der ganzen Welt erobern und seine Einnahmen dadurch mindestens auf das Doppelte des Gehaltes steigen würden, so zögerte er nicht, das Geld dazu auf Zinsen aufzunehmen. An der Ostra-Allee mietete er eine geräumige Wohnung mit der Aussicht auf den Zwinger, und nun wurde alles „gründlich und gut angeschafft, wie es sich gehört, wenn ein 30jähriger Mensch sich auf sein ganzes Leben endlich dauernd ansiedelt“. Ein Papagei und ein Hündchen trugen an Stelle der fehlenden Kinder dazu bei, das Heim zu beleben. Wagner, der ein leidenschaftlicher Tierfreund war, fand in Peps einen unermüdlichen Begleiter auf seinen Spaziergängen und freute sich immer von neuem, wenn ihn beim Nachhausekommen der Papagei mit einer Me-

lodie aus Rienzi, die Minna ihn gelehrt hatte, begrüßte. — Das wertvollste Stück der Einrichtung war eine Bibliothek, die außer Geschichtswerken und den bedeutendsten poetischen Schöpfungen aller Zeiten und Länder das Hervorragendste auf dem Gebiete altdeutscher Literatur zusammen mit den wichtigsten Schriften über die deutschen Götter- und Heldensagen enthielt. In Paris schon war sein Interesse für die letzteren erwacht, dort schon hatte er sich mit den Sagen von Tannhäuser und Lohengrin beschäftigt und längst hatte der Plan, den ersteren zum Mittelpunkt seines nächsten Werkes zu machen, sich zu fester Form zu verdichten, angefangen. Jetzt wurde das Studium von Grimms deutscher Mythologie ihm zu einer Quelle ungeahnten Genusses; er fühlte sich wie von einem wunderbaren Zauber daran festgebannt: aus wirren Bruchstücken sah er eine längst untergegangene Welt neu erstehen, belebt von Gestalten, die ihn wie urverwandt vertraut anschauten. Zur Freude des Forschers kam die des Entdeckers, vor dessen erstaunten Blicken sich plötzlich ein Land von märchenhafter Schönheit auftut, reich an Schätzen, welche nur der Hand harren, die der Menschheit davon mitteile; zur Freude des Entdeckers kam als Beglückendstes, die des Künstlers, dem überall hier die Möglichkeit von Werken von ganz neuem Empfindungs- und Gedankengehalt aufging. Von jetzt an widmete er jede freie Minute diesem Studium und wir werden bald von den herrlichen Früchten, die daraus erblühen sollten, hören.

Wagners Leben in Dresden gestaltete sich zunächst aufs Behaglichste. In seinem hübschen Heim war er bald wieder von einem Kreise von Freunden umgeben, die alle ebenso begeistert für sein Genie, wie von seiner Persönlichkeit fasziniert waren. Selten auch hat es eine faszinierendere gegeben. Stets der Stimmung des Augenblicks rückhaltlos gehorchend, spielte sie in raschem Wechsel in stets neuen Farben. Unter seinen Vertrauten konnte Wagner den Ernst, der die Grundstimmung seines Wesens ausmachte, mit fröhlichster Ausgelassenheit vertauschen; dann sprang er mit der Behendigkeit des Knaben über Tische und Bänke, ahmte das Bellen der Hunde nach und war zu jedem Scherz bereit. Wandte sich das Gespräch aber den Problemen, die ihn beschäftigten, zu, dann riß er durch das Feuer seiner Beredsamkeit alles mit sich fort, dann schien der kleine schmächtige Mann

zu wachsen, und es war keiner, der in solchen Augenblicken nicht ahnte, daß diese gewaltige Stirn Gedanken berge, die viel weitere Reiche, als die der eigenen Kunst, umfaßten, und daß dieser entschlossene Mund die Kraft verbürge, die den Gedanken in die Tat umzusetzen imstande ist. Geweihte Stunden waren es, wenn er mit seinem volltönenden Organ, dem alle Schattierungen des Ausdrucks zu Gebote standen, und mit jener rednerischen Gestaltungskraft, die das Wort zum Bild werden läßt, aus seinen Dichtungen vorlas oder seine neuen Pläne entwickelte. Es ist ein eigentümlicher Zug in Wagners Wesen, daß ihm Mitteilung an gleichgestimmte Seelen, besonders in Hinsicht auf sein Schaffen, absolutes Lebensbedürfnis war. Während andere Künstler gern ihre Werke erst zur Reife kommen lassen, am liebsten erst mit den vollendeten hervortreten, verkündet Wagner schon das Aufblitzen des ersten Gedankens den Freunden — es ist, als ob ihr Verständnis, ihr Beifall, ihm eine notwendige Quelle der Schaffensfreude sind. Als er in späteren Jahren, zur Einsamkeit verdammt, mehr auf die Korrespondenz angewiesen ist, da bilden seine Werke fast ausschließlich den Inhalt seiner Briefe, wir können sie in ihnen vom ersten Keim an bis zur vollen Blüte entstehen und wachsen sehen. Gute Hörer, das war es, was er vor allen Dingen in seinen Freunden suchte und deren sollte er in Dresden eine ganze Anzahl finden. Am nächsten von allen trat ihm August Röckel, der als Musikdirektor neben den zwei Kapellmeistern an der Oper wirkte und selbst den Ehrgeiz gehabt hatte, als Opernkomponist Lorbeeren zu ernten. Die erste Bekanntschaft mit Wagners Werken hatte ihm jedoch die eigene Begabung so minderwertig erscheinen lassen, daß er seine schon fertige Oper Farinelli beiseite legte und fortan der kompositorischen Betätigung grundsätzlich entsagte. Ein Mensch von scharf eindringendem Verstande, leidenschaftlicher Begeisterung für alles Große und unerschütterlicher Treue und Güte des Herzens, wurde er Wagner bald ein unentbehrlicher Freund. Zum intimeren Kreise gehörte auch der damals etwa 25jährige Theodor Uhlig, der als Violinist an der Königlichen Kapelle angestellt war und durch seine „umfassenden musikalischen Kenntnisse ebensosehr wie durch seine Aufgewecktheit und seinen ungemeinen Bildungstrieb“ Wagners Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte; ferner der Hof-

schauspieler Ferdinand Heine, der schon in Geyers Hause freundschaftlich verkehrt hatte und dem Stiefsohn seines alten Freundes mit herzlicher Teilnahme entgegenkam. Vielseitige Anregungen erhielt Wagner auch in dem „Kränzchen“, das an jedem Sonnabend eine Anzahl bedeutender Männer aus den verschiedensten Berufen in einem besonderen Zimmer des Restaurateurs Engel am Postplatz vereinigte. Hier wurde er mit den Bildhauern Hähnel, dem Schöpfer des Beethovendenkmals in Bonn, und Rietschel, der seinen Namen durch das herrliche Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar verewigt hat, bekannt; hier traf er zuerst Semper, den großen Architekten, mit dem er in späteren Jahren noch in so vielfache Berührung kommen sollte, hier Schnorr von Carolsfeld, der eben als Galeriedirektor nach Dresden berufen war und als Schöpfer der Nibelungenfresken in München und genauer Kenner der altdeutschen Sagen ihn besonders interessierte. Auch Gutzkow, dessen „Zopf und Schwert“, „Urbild des Tartüffe“ und „Uriel Acosta“ sich rasch die Bühnen erobert und ihm die Stellung eines Dramaturgen des Dresdner Hoftheaters eingebracht hatten, stellte sich bisweilen ein, und manches anregende Gespräch führte Wagner mit Berthold Auerbach, dem durch seine „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ berühmt gewordenen „jüdischen Bauernburschen“. Auch mit Robert Schumann, der 1844 nach Dresden übersiedelte und mit dem er als gelegentlicher Mitarbeiter seiner „neuen Zeitschrift für Musik“ schon in Berührung gekommen war, trat er damals in persönlichen Verkehr, doch waren die beiden Männer zu verschieden geartet, als daß sich ein wärmeres Verhältnis daraus hätte entspinnen können.

Was Wagners Stellung am Theater betrifft, so schien es zuerst, als sollten sich die Befürchtungen, mit denen er sie angetreten hatte, als grundlos erweisen. Der Feuereifer, mit dem er seine neue Aufgabe erfaßte, die ihm eigene Fähigkeit, seine Begeisterung anderen mitzuteilen, die diplomatische Klugheit, mit der er seinen älteren Kollegen Reissiger behandelte, alles wirkte zusammen, um seine Tätigkeit zu einer ebenso erfreulichen wie erfolgreichen zu gestalten. Reissiger, der selbst durch eine ganze Anzahl in seichtestem italienischem Stil gehaltener Opern eine billige Popularität errungen hatte, gewann er vollends dadurch für sich, daß er ihm

nach einem älteren Entwurfe einen Operntext „Die hohe Braut“ schrieb. Es ist das derselbe Text, den Wagner, als Reissiger sich nach langem Besinnen doch nicht zur Komposition entschließen konnte, seinem alten Freunde Kittl in Prag überließ, der ihn unter dem Titel „Die Franzosen vor Nizza“ in Musik setzte. Die mustergültige Art, in der er die Werke der Meister, vor allem Mozarts und Webers, neu einstudiert auf die Bühne brachte, gewann das Publikum für ihn, und wenn auch die Presse gelegentlich ob seiner Neuerungen auffässig wurde, so fühlte doch jeder, daß mit ihm ein neuer Geist in das alte Haus eingezogen war. Von der Gewissenhaftigkeit, mit der er an die älteren Werke herantrat, zeugt seine, für den Zweck einer Neueinstudierung veranstaltete Bearbeitung von Glucks „Iphigenie in Aulis“. Nicht nur wurde die deutsche Übersetzung von ihm gänzlich umgearbeitet und die Instrumentation in modernem Sinne aufgefrischt, sondern die meist „ganz unvermittelt nebeneinanderstehenden Arien und Chöre“ wurden durch Übergänge und Vor- und Nachspiele, für die er meist Glucksche Motive benutzte, verbunden. Man mag einer solchen Übermalung eines alten Meisterwerkes gegenüberstehen wie man will, aber der heilige Ernst, mit dem Wagner sich der selbstübernommenen Aufgabe widmete, kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Wagner hat damals auch Palestrinas „Stabat mater“ zum Zweck einer Konzertaufführung bearbeitet.

Übrigens blieb seine Tätigkeit in Dresden nicht auf die Oper beschränkt. Er hatte auch die Direktion der Liedertafel übernommen und dadurch die Anregung erhalten, sich in einer ihm bis dahin fremden Gattung als Komponist zu versuchen. Von den so entstandenen Werken für Männerchor sind ein „Festgesang“ und ein „Gruß seiner Getreuen an Friedrich August, den Geliebten“ Gelegenheitskompositionen, die sich wenig über das dafür übliche Maß erheben; der erstere wurde im Auftrage des Königs von Sachsen zur Feier der Enthüllung des Denkmals Friedrich August I. am 7. Juni 1843, der letztere zur Begrüßung des Königs bei seiner Rückkehr aus England geschrieben. Wichtiger ist die biblische Szene „Das Liebesmahl der Apostel“, die besonders in Anbetracht der Dürftigkeit, die auf dem Gebiete der Literatur für Männergesang herrscht, auch heute noch Beachtung verdient, wenn sie auch nicht auf derselben Höhe wie Wagners

Bühnenwerke steht, und schon durch ein gewisses stilistisches Schwanken sich mehr als ein geistvolles Experiment, denn als ein wirklichem künstlerischem Drange entsprungenes Werk darstellt. Endlich bleibt noch ein „Gesang zur Beisetzung der sterblichen Überreste Karl Maria von Webers" zu erwähnen. Im Jahre 1826 war Weber in London gestorben und beerdigt worden, nicht, wie Wagner behauptet, „in einem unscheinbaren Sarge, in einem entlegenen Raum der Londoner Paulskirche", sondern in Moorfield Chapel, und zwar unter den denkbar weihevollsten Zeremonien, zu den Klängen von Mozarts Requiem, — wie die zeitgenössischen Berichte ausdrücklich sagen „im Stil der Beisetzung von Personen höchsten Ranges". — Längst schon war der Wunsch laut geworden, diesen deutschesten Meister nicht länger in fremder Erde ruhen zu lassen. Wagner hatte den Gedanken mit Enthusiasmus aufgegriffen und war sofort mit der ihm eigentümlichen stürmischen Energie für seine Verwirklichung eingetreten. Zwar verlautete, daß der König religiöse Bedenken gegen „die Störung der Ruhe eines Toten" hege, und der Intendant, Herr von Lüttichau, erklärte sich mit Entschiedenheit gegen das Vorhaben, schon — man höre! — weil man dann mit demselben Rechte auch die Leiche des Kapellmeisters Morlachi aus Italien holen müßte! Aber nichts konnte Wagner von dem einmal gefaßten Plan abbringen; er ließ sich zum Vorstand des Komitees, das sich zugunsten des Unternehmens gebildet hatte, wählen und bald waren die notwendigen Geldmittel durch Sammlungen und Theateraufführungen zusammengebracht. Ein Sohn des verstorbenen Meisters reiste selbst nach London, um die Überreste seines Vaters zurückzugeleiten, und am 13. Dezember 1844 langte der Sarg in Dresden an. Unter Fackelschein wurde er am Abend zu den Klängen eines Trauermarsches, den Wagner nach Themen der Euryanthe für achtzig Bläser und zwanzig verhüllte Trommeln gesetzt hatte, nach der Totenhalle des katholischen Friedhofs übergeführt und am folgenden Tage in der von dem Komitee bereit gehaltenen Gruft beigesetzt. Wagner selbst hielt die Gedächtnisrede, und nie sind schönere, tiefer empfundene Worte bei ähnlicher Gelegenheit gesprochen worden. „Hier ruhe denn!" hieß es darin — „Hier sei die prunklose Stätte, die uns deine teure Hülle bewahre! Und hätte sie dort in Fürstengrüften ge-

prangt, im stolzesten Münster einer stolzen Nation, wir wagten doch zu hoffen, daß du ein bescheidenes Grab in deutschem Boden dir lieber zur letzten Ruhestätte erwählt. Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht. Sieh', nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!" — Der oben erwähnte Trauergesang, zu dem Wagner auch die Verse gedichtet hatte, beendete die Feier.

Daß die Nichtachtung, mit der Wagner bei dieser Gelegenheit die Wünsche des Grafen Lüttichau behandelt hatte, von diesem sehr übel vermerkt wurde, ist selbstverständlich; die leise Mißstimmung, die bereits früher gelegentlich zwischen ihnen hervorgetreten war, erfuhr dadurch eine wesentliche Verschärfung. Ein stärkerer Gegensatz läßt sich allerdings kaum denken, als der zwischen dem jungen genialen, reformwütigen Kapellmeister und dem alten pedantischen Intendanten, unter dessen Verständnislosigkeit zwanzig Jahre früher schon Weber schwer gelitten hatte; hatte er doch, wie wir gesehen haben, zwischen einem Morlachi und dem Komponisten des Freischütz ebensowenig einen Unterschied gesehen, wie zwischen einem Reissiger und dem Komponisten des Fliegenden Holländers. Solange sich Wagner mit seinen reformatorischen Wünschen innerhalb der Grenzen des Gegebenen hielt, hatte Lüttichau wenig dagegen einzuwenden. Sobald sie aber in Konflikt mit den Interessen der Theaterkasse gerieten, glaubte er solch jugendlichem Unverstand einen Dämpfer aufsetzen zu müssen, und Wagner begegnete von da an beständigem Widerstand. Er hatte aus dem Bewußtsein heraus, daß das Orchester in Zukunft eine viel wichtigere Rolle im Gesamtorganismus der Oper spielen würde als je vorher, und dazu einer gründlichen Reorganisation bedürfe, einen bis ins einzelne detailierten Plan, „die Königliche Kapelle betreffend", ausgearbeitet, den er im März 1846 den Behörden einreichte. Er hatte das Schicksal, das derartigen Ver-

suchen gewöhnlich erblüht: — ein Jahr lang lag er unbeachtet in den Archiven der Intendantur, dann wurde er mit dem „summarischen Entscheide an ihn zurückgesandt, daß man es für besser fände, wenn alles beim Alten bliebe". Auch seine Anstrengungen um die Verbesserung des Repertoirs, für die er sich von Anfang an kraftvoll eingesetzt hatte, erwiesen sich als auf die Dauer erfolglos. Hier traf er auf die immer entschiedenere Gegnerschaft der Sänger selbst. So lehnte beispielsweise seine eigene Nichte Johanna Wagner, die seit 1844 der Königlichen Oper angehörte, die Partie der Senta ab und zog dagegen Zampa und Favoritin vor, schon „der für jede dieser Rollen von der Direktion ihr zu liefernden drei brillanten Anzüge wegen!" Selbst Tichatschek, sonst sein glühendster Bewunderer, fühlte sich durch Wagners unerhörte Forderungen in betreff des Repertoirs bitter gekränkt. Daß der Wert einer Oper anders als nach der „Dankbarkeit" der ihm zugewiesenen Rolle bemessen werden könne, daß, wie Wagner behauptete, der Sänger um der Oper willen, nicht wie er behauptete, die Oper um des Sängers willen da sei, wollte ihm nicht in den Sinn. Den vereinten Bemühungen der beiden gelang es endlich, die Annahme von Donizettis Favoritin, der Wagner sich mit aller Macht widersetzt hatte, zu erzwingen. Und Wagner sah sich schließlich sogar in die Lage versetzt, das Werk selbst einstudieren und dirigieren zu müssen. „Sonst bestand meine Haupttätigkeit in der Direktion von Flotows Martha" — so lesen wir in Wagners „Leben", und dieser eine Satz würde genügen, um die Bitterkeit, die sich seiner mehr und mehr bemächtigte, zu erklären. Er, dessen Reformideen mittlerweile zur Reife gediehen waren, dessen Ziel eine künstlerische Umwälzung von nie dagewesener Tragweite war, mußte der Öffentlichkeit gegenüber als Vertreter einer Richtung erscheinen, die ihm in tiefster Seele zuwider war, in der sich für ihn die ganze Kümmerlichkeit der modernen Kunstzustände offenbarte. Eine vollkommene Hoffnungslosigkeit bemächtigte sich seiner, hier je Gutes wirken zu können. Und um weiteren Reibungen vorzubeugen, deren Nutzlosigkeit er einsah, zog er sich endlich vollständig von der Beteiligung an der Direktion zurück und begnügte sich damit, die ihm zufallenden Aufgaben auszuführen. Zu diesen gehörte auch die jeweilige Direktion der von der Königlichen Kapelle

veranstalteten Symphoniekonzerte. Sie boten ihm die einzige Gelegenheit, seine künstlerischen Intentionen restlos durchzusetzen und waren so auch der einzige Teil seiner offiziellen Betätigung, der ihm künstlerische Befriedigung gab. Hier konnte er sich zum erstenmal unter den günstigen Umständen auf einem ihm bis dahin noch ziemlich neuen Gebiet versuchen. Und wie es zum Wesen seiner besonderen Veranlagung gehörte, daß er nichts anfassen konnte, ohne ihm den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken, so schlug er auch hier sofort eigene Wege ein. Was Liszt für die Klavierkompositionen der Meister getan hatte, das tat er für ihre Orchesterwerke: nicht jene sogenannte Objektivität der Wiedergabe, die unter dem Deckmantel selbstverleugnender Ehrfurcht nur einer geisttötenden Pedanterie Vorschub leistete, sondern ein Neuschaffen aus subjektivem Empfinden heraus schien ihm das Mittel, sie zu kraftvoller Wirkung zu erwecken. Damit steckte er der Tätigkeit des Dirigenten ganz neue Ziele, damit wurde der Dirigent zum Interpreten, die technisch tadellose Ausführung für etwas Selbstverständliches, aber in sich allein ebenso Belangloses erklärt, wie die korrekte, aber geist- und seelenlose Wiedergabe einer Sonate. Seit jenen Tagen datiert die Neuauffassung der Rolle des Orchesterdirigenten, die von ihm ein geistiges Durchdringen, ein eigenes Miterleben des Werkes, das er dirigiert, verlangt, und von Wagners Schüler und Freunde, Hans von Bülow, zuerst aufs energischste vertreten wurde.

Geradezu eine erlösende Tat war die Aufführung der Neunten Symphonie Beethovens durch Wagner. Nur einmal vorher war sie in Dresden unter Reissigers Leitung gehört worden und damals „mit aufrichtiger Zustimmung des Dirigenten" vollkommen durchgefallen. Als Wagner seinen Entschluß kundgab, das Werk für das zum Besten der Pensionskasse des Orchesters stattfindende Konzert am Palmsonntag 1846 anzusetzen, erhob sich ein Sturm der Entrüstung unter den Mitgliedern der Kapelle. Man fürchtete, daß das Publikum, das die Erinnerung an jene erste Aufführung noch nicht verwunden hatte, dem Konzert fernbleiben und so der wohltätige Zweck der Veranstaltung empfindlich geschädigt werden würde. Man ging so weit, sich an den Grafen Lüttichau zu wenden mit der Bitte, ein Machtwort zu sprechen, — mit Mühe nur gelang es Wagner, die Bedenken des

Intendanten zu überwinden. Und nun setzte er seine ganze Energie und seine ganze organisatorische Begabung daran, die Aufführung nicht nur zu einem künstlerischen, sondern auch zu einem materiellen Erfolg zu machen. Durch häufige Notizen, die er anonym in der Dresdner Zeitung erscheinen ließ, verstand er es, die Aufmerksamkeit und Neugier des Publikums zu erregen; die Kunde von den besonderen, nie dagewesenen Vorbereitungen, die für diese Aufführung getroffen wurden, half mit, ihr einen gewissen sensationellen Charakter zu geben — ein sicheres Mittel, die Menge zu locken! Ein Programm, das den Stimmungsgehalt des Werkes durch Zitate aus dem Faust den Hörern verdeutlichen sollte, wurde entworfen. War es nicht die Neunte Symphonie gewesen, die in jenen Pariser Tagen ihm mit magischer Gewalt die Augen über sich und die Götzen, denen er so lange gedient, geöffnet hatte? Hatte nicht jenes Gefühl des unbefriedigten Sehnens, das den ersten Satz erfüllt, jenes Gefühl, das ihn schon aus dem Faust so verwandt angeweht hatte, auch ihn damals erfaßt und in seiner Faustouvertüre einen herzergreifenden Widerhall gefunden? Mit welcher Macht packte ihn die Erinnerung an das alles, als er jetzt über der Partitur saß, „und sich unter tobendem Schluchzen und Weinen", wie in jenen Tagen, als ihm 19jährig zuerst eine Ahnung ihrer Herrlichkeit aufgegangen war, von neuem in ihre Wunder vertiefte. Der Welt diese Wunder zu erschließen — das war eine Aufgabe wert des Einsatzes seiner ganzen Kraft! Und nun hieß es, von dem Geist, der ihn erfüllte, den anderen mitzuteilen; denn das fühlte er: nur aus der vollsten Begeisterung jedes einzelnen Beteiligten heraus konnte das Werk die Kraft saugen, die Hörer zu widerstandslosem Miterleben zu zwingen. Keine Mühe war ihm zu groß: zwölf Spezialproben hielt er allein für die rezitativartige Stelle der Celli und Bässe am Anfang des letzten Satzes ab — die eine Tatsache mag genügen, um dem Leser eine Vorstellung von der Art, wie er zu Werke ging, zu geben. Am schwersten schien es, den Sängern das volle Verständnis für ihre so schwierige Aufgabe zu erwecken: mit allen Mitteln suchte er sie „auf die ihm besonders eigentümliche Weise in wahre Extase zu versetzen". „Es gelang mir z. B.", so erzählt er, „den Bassisten zu beweisen, daß die berühmte Stelle: ‚Seid umschlungen Millionen' und namentlich

das: ‚Brüder, über'm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen' auf gewöhnliche Weise gar nicht zu singen sei, sondern nur in höchster Entzückung gleichsam ausgerufen werden könne. Ich ging hierfür mit solcher Extase voran, daß ich wirklich alles in einen durchaus ungewohnten Zustand versetzt zu haben glaube, und ließ nicht eher ab, als bis ich selbst, den man zuvor durch alle Stimmen hindurch gehört hatte, mich nun nicht mehr vernahm, sondern wie in dem warmen Tonmeer mich ertränkt fühlte." Schließlich setzte er noch durch, daß das Konzertlokal nach seinen Angaben gänzlich umgebaut wurde und so dem nach einem neuen System aufgestellten Orchester die vollste Klangwirkung zugesichert wurde. Endlich kam der große Tag heran, atemlos lauschte die Menge, die den Saal bis auf den letzten Platz füllte, der Aufführung, die allen wie eine Offfenbarung erschien. Was unter heißen Kämpfen sich der Seele eines großen Künstlers entrungen hatte, heute, da das heiße Blut eigenen Mitempfindens in jedem Ton der Musik pochte, wurde es endlich zu vollem Leben erweckt. An jenem 14. April des Jahres 1846 feierte die Neunte Symphonie ihren Auferstehungstag — und hätte Wagner nichts anderes geleistet, diese eine Tat hätte genügt, um seinen Namen mit unvergänglichen Lettern in die Ehrentafel der Musikgeschichte einzugraben. Wie vollständig der Umschlag war, der durch diese Aufführung in der Bewertung des Werkes bewirkt wurde, geht schon daraus hervor, daß dieselbe Kapelle, die früher darin nichts anderes als ein Schreckmittel für das Publikum gesehen hatte, es von da an alljährlich bei der gleichen Gelegenheit zur Aufführung brachte — die schönste Genugtuung und der willkommenste Erfolg, den Wagner sich wünschen konnte.

Solche Gelegenheiten, künstlerisch aus dem Vollen zu schöpfen, waren aber zu vereinzelt, die wenigen Konzerte, die er in Dresden dirigiert hat, waren fast die einzigen Oasen in der künstlerischen Einöde, die ihn umgab und nicht genügend, ihn mit einer Stellung auszusöhnen, die ihm Aufgaben bot, denen hundert andere ebensogut wie er gewachsen waren und ihm die Aufgaben, nach denen er lechzte und die er allein in ihrer Bedeutung begriffen hatte und zu lösen vermochte, versagte.

Vielleicht wäre man seinen Vorschlägen geneigter gewesen, hätte er ihnen

durch einen zweiten großen Erfolg den nötigen Nachdruck geben können. Nach dem Fehlschlage des Holländers mußte es ihm für einen Augenblick scheinen, als ob in den historischen Stoffen doch die größere Erfolgssicherheit liege und obwohl er mittlerweile bereits mit dem Tannhäuser bis zum fertigen szenischen Entwurf gediehen war, entschloß er sich doch, es noch einmal mit einem historischen zu versuchen, wobei wohl auch der Wunsch mitsprach, die Kraft einer Künstlerin, wie die Schröder-Devrient, für die der Tannhäuser nur die verhältnismäßig kleine Partie der Venus enthielt, voll auszunutzen. In der Geschichte Manfreds, des Sohnes Friedrichs II., glaubte er einen Stoff gefunden zu haben, der in höchstem Maße den Wünschen des Publikums entgegenkam und zugleich die Schröder mit einer glänzenden Rolle bedachte.

Aus der Liebesumarmung Friedrichs und einer Araberin ist eine Tochter hervorgegangen, die, herangewachsen, von der Bedrängnis, in der ihr Stiefbruder Manfred sich im Kampfe gegen das Papsttum befindet, hört. Mit dem Feuer, das ihren Stamm charakterisiert, eilt sie nach Apulien; dort erscheint sie Manfred als Prophetin, begeistert und reißt ihn zu Taten hin und führt ihn von Sieg zu Sieg bis zum Throne. „Geheimnisvoll verbarg sie ihre Abkunft, um auch in Manfred selbst durch das Rätsel ihrer Erscheinung zu wirken; er liebt sie heftig und will das Geheimnis durchbrechen: sie weist ihn prophetisch zurück. Bei einem Anschlage auf sein Leben fängt sie den tötlichen Stoß mit ihrer Brust auf: sterbend bekennt sie sich als Manfreds Schwester und läßt ihre volle Liebe zu ihm erraten. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied." In dieser Darstellung hat Wagner das Moment des Stoffes, welches in dem jetzt veröffentlichten Entwurfe deutlich als sein wunder Punkt zutage tritt, übergangen. „Die Sarazenin" (so sollte die Oper heißen) findet nämlich am Hofe Manfreds ihren Jugendgeliebten Nurredin wieder, und obwohl ihr Herz nur noch für Manfred schlägt, ist sie doch bereit, Nurredin als Weib zu folgen.

„O Nurredin! wie soll ich deine Treue lohnen,
Die Blüte deines Lebens hast du mir geopfert.
Mich selbst, mein Leben laß mich nun dir opfern,

Denn ich verzichte nun auf Glück,
Ich fühl's — ich fühl's, nie kann ich glücklich werden!
Prophetin war ich, jetzt will dein Weib ich sein —
Dein Weib — verblühen — und welken — daß du glücklich seiest."

Es ist seltsam, daß Wagner nicht selbst empfand, wie blutlos die Gestalt der Sarazenin trotz ihres extatischen Prophetentums wirken müsse: ein Weib, in dem die Leidenschaft, die sie erfüllt, nur uneingestanden wie der Funken unter der Asche glimmen darf, und das von dem Glück, daß sie Nurredin verspricht, selbst nichts fühlt! Gerade Wagners Kunst, die die Wurzeln ihrer Kraft so ganz und gar in der Wahrheit der Empfindung hat, mußte hieran scheitern, wie sie ihn ja auch an entscheidender Stelle im Holländer aus gleichen Gründen im Stich ließ. Die Schröder-Devrient erkannte das sofort und erklärte sich mit Entschiedenheit gegen den Stoff. Wagner aber wurde es nun endlich klar, daß es ein Paktieren mit dem Geschmack der Masse für ihn nicht länger geben, daß er nur einen Weg gehen dürfe — seinen Weg! Der aber führte weit fort von den historischen Stoffen, die im Augenblick die Bühne beherrschten, denn das mußte ihm gerade aus dem Wesen seiner Kunst mehr und mehr deutlich werden, daß, wie die Musik nur durch die Wirkung auf das Gefühl den Hörer zur Teilnahme zu zwingen vermöge, so auch das in der musikalischen Sprache Auszudrückende einzig Gefühle sein könnten. „Der Musiker" — so hat er später gesagt — „mag er sich gebärden wie er will, kann nur Ausdruck und nichts als Ausdruck geben. Eine Handlung aber, die nur aus historischen, ihrem Grunde nach ungegenwärtigen Beziehungen erklärt werden kann, ist nur dem Verstande, nicht dem Gefühl darstellbar." Es kommt hinzu, daß eine historische Musik ja doch ein Unding ist, daß die Musik, wenn sie wirklich spontan, nicht spekulativ entstanden ist, in keiner Weise dem Besonderen des Zeitlichen und Örtlichen im Stoffe, d. h. dem historisch-nationalen Element darin beikommen kann. Immer wieder wird sie sich darauf beschränken müssen — und gerade mit dieser Beschränkung erschließt sie sich erst voll und ganz das unermeßliche Gebiet, in dem sie als unvergleichlich machtvolle Herrscherin waltet — die empfindungsmäßigen Elemente herauszuschälen, aus den „ewigen Gefühlen", frei von dem Zu-

fälligen des Zeitlichen, Inspiration zum Schaffen zu gewinnen. So müssen also **die** Stoffe, in denen von all diesem Zufälligen von vornherein abgesehen wird, die ganz auf das Gefühl gestellt, „das Rein-Menschliche von allem historisch Formellen losgelöst" allein zum Gegenstand der Darstellung machen, die dem Wesen der Musik gemäßesten sein. Solche Stoffe bietet aber allein der Mythos, der den Menschen gewissermaßen außerhalb von Zeit und Raum, nicht in Beziehung zu ihnen, nicht als von ihnen beeinflußt darstellt, der ihn uns noch im Urzustande des Empfindens als ein ganz nur aus ursprünglichen Impulsen heraus handelndes Geschöpf zeigt. Fortan waren — mit einziger Ausnahme der Meistersinger — Sage und Mythos die Quelle, aus der Wagner seine Stoffe schöpfte. Und als ihn später einmal vorübergehend die Gestalt Friedrich Rotbarts zu dichterischer Gestaltung reizte, da war es ihm sofort klar, daß es sich hierbei nur um ein gesprochenes Drama handeln könne.

So wandte er sich denn jetzt mit erhöhtem Interesse wieder dem Tannhäuserstoffe zu. Der schon 1842 beendete Entwurf wurde im Frühjahr 1843 ausgearbeitet und die Musik im Herbst in Angriff genommen; doch zog sich ihre Beendigung bis zum April 1845 hinaus. Sechs Monate später fand die erste Aufführung in Dresden statt, mit Tichatschek als Tannhäuser, der Schröder-Devrient als Venus und der Johanna Wagner als Elisabeth — eine Besetzung, die allein schon einen ungeheuren Erfolg verheißen mußte. Und doch war die Aufnahme eine laue und der Beifall des Publikums beschränkte sich in der Hauptsache wieder auf die Stellen, in denen der Stoff sich — diesmal allerdings in natürlicher Entwicklung — den beliebten Opernformen annäherte, d. h. die großen Chorsätze, den Einzugsmarsch, Tannhäusers Lied zum Preise der Venus und ähnliches. Gerade die dramatischen Höhepunkte aber, der Schluß des zweiten Aktes und Tannhäusers Erzählung im dritten gingen ohne Wirkung vorüber, denn hier versagte Tichatschek, dessen Wesen die geistige Vertiefung und seelische Anteilnahme, die jene Stellen unbedingt verlangen, fernlag. Auch die Schröder-Devrient wußte mit ihrer Rolle nichts rechtes anzufangen, wofür Wagner selbst die nur skizzenhafte Ausführung, die diese in der ersten Fassung erfahren hatte, verantwortlich machte. Die Worte aber, die sie in bezug

auf den Tannhäuser zu Wagner äußerte: „Sie sind ein Genie, aber Sie schreiben solch verrücktes Zeug" lassen keinen Zweifel darüber, wie fremd und unverstanden doch auch ihr im Grunde diese Kunst geblieben war. Selbst Johanna Wagner, sonst eine vollendete Elisabeth, stand den schauspielerischen Anforderungen des Gebetes im dritten Akt ratlos gegenüber, was vielleicht durch ihre Jugend — sie war erst 17 Jahre alt — zu erklären ist und Wagner wurde dadurch gezwungen, auch diese so wichtige Stelle zu kürzen.

Mit welchen Erwartungen er der Aufführung entgegengegangen war, geht aus dem Urteil, das er selbst über sein Werk gefällt hatte, hervor: „Die Arbeit muß gut sein, oder ich kann nie etwas gutes leisten. Möge Tannhäuser imstande sein, mir im Herzen unserer deutschen Landsleute eine größere Ausbreitung zu gewinnen, als dies bis jetzt meine früheren Arbeiten vermochten." Doppelt mußte ihn da die Beobachtung treffen, daß die Wirkung des Werkes doch nur an der Oberfläche haften geblieben, daß auf der Bühne und im Zuschauerraum kaum einer war, dem sich das eigentliche Heiligtum seines Wollens und Könnens erschlossen hatte. Eine tiefe Bitterkeit erfaßte ihn, er fühlte sich vereinsamt, verkannt, ja verfolgt — er glaubte, man wolle ihn nicht verstehen und kam allmählich dahin, überall bösen Willen zu wittern, jedes Wort des Mißfallens für einen Ausfluß der Bosheit, jeden Gegner für einen Feind zu nehmen. Dieser Gedanke setzte sich mit der Zeit so unausrottbar bei ihm fest, daß selbst, als er später die letzten Konsequenzen aus seinen Theorien gezogen und der Welt Werke geschenkt hatte, mit denen er die Brücken zwischen sich und der Vergangenheit völlig abbrach, selbst da jedes gegnerische Wort ihm als von persönlichem Haß diktiert erschien. Er vergaß, daß der radikale Gegensatz, in den er sich zu dem ganzen Kunstschaffen seiner Zeit stellte, eine vermittelnde Stellungnahme zwischen den zwei Richtungen unmöglich machte. Sich für ihn erklären, bedeutete Neigungen und Überzeugungen, die sich in langer Gewohnheit gebildet hatten, mit einem Schlage zu verleugnen. Er vergaß, daß wenige Jahre vorher er selbst noch voll Begeisterung für Meyerbeer und seine Kunst gewesen war, — wie ja auch ein Bülow von den „entzückenden Schönheiten der Hugenotten" geschrieben hatte — und konnte

es nicht begreifen, daß die große Masse heute ebenso dachte, wie er damals. Lange Zeit fraß er seinen Groll in sich hinein, dann tat er das Schlimmste, was ein Künstler in solcher Lage tun kann: er griff zur Feder und ging mit Angriffen gegen seine Gegner vor, die wie der Funken auf das Pulverfaß wirkten und die Geister des Hasses in einer Weise entfesselten, wie es auf künstlerischem Gebiet höchstens noch in den Kämpfen um Gluck und Händel geschehen war. Sicher ist ja, daß eine Reihe von Kritikern, denen Meyerbeers Opern das letzte Wort in der dramatischen Musik bedeuteten, und andere, die durch den Glanz seines Namens und seiner Stellung geblendet oder durch persönliche Beziehungen zu ihm beeinflußt waren, von vornherein gegen Wagner Stellung nahmen und sein Schaffen nur mit dem Auge des Parteigängers beurteilten. Aber durften deswegen alle, die nicht für ihn waren, als unfähig oder käuflich bezeichnet werden? Wenn ein Schumann, der einer der vorurteilslosesten Kritiker war, die es je gegeben (siehe seine enthusiastische Besprechung der Berliozschen Symphonie phantastique und seine bedingungslose Verurteilung von Meyerbeers Hugenotten), seine Musik unmelodiös und darin neben vielem Schönen vieles, was sein Ohr verletzte, fand, wenn ein Spohr, der, wie wir noch sehen werden, für den Holländer energisch eingetreten war, nachdem er den Tannhäuser gehört, erklärte, er habe ihn in Verlegenheit und Pein versetzt und weiter könne er Wagner denn doch nicht folgen, was war dann von dem großen Haufen der Kritiker zu erwarten, wie sollte der fähig sein, ohne weiteres mit ihm zu gehen? Wagner überschätzte augenscheinlich die menschliche Fähigkeit, so bilderstürmerisch Neues, wie er es bot, aufzunehmen. Er sah nicht, daß seine Kunst eine Sphinx sei, deren Rätsel zunächst nur der Auserwählte zu raten vermöge und hätte am liebsten jeden in den Abgrund gestürzt, der es nicht konnte. Gerade der Widerspruch, den er fand, hätte ihm sagen müssen, daß er ins Herz des Gegners getroffen! Ist es nicht immer das Los des Genies gewesen, auf den Höhen, zu denen es sich göttergleich aufgeschwungen, so lange einsam zu bleiben, bis die Menschen da unten gelernt, den Weg zu ihm empor zu finden? Hatte nicht auch Beethoven von dem Augenblick an, als er in prophetischer Vorausnahme den Menschen Werke zu geben anfing, die ihrer Zeit um Generationen

voraus waren, ihren Hohn und Spott zu ertragen gehabt? Waren nicht zwanzig Jahre darüber vergangen, ehe die Welt zur Erkenntnis kam, was sie an der Neunten Symphonie, die bis dahin maßlos mißverstanden und mißhandelt worden war, hatte? Wagner besaß eine Waffe, die ihm den endgültigen Sieg schon deshalb sichern mußte, weil seinen Gegnern die gleichwertige fehlte, mit der sie ihn ihm streitig machen konnten, und diese Waffe war — seine Kunst. Durch sie wurde der Kampf zugleich in eine Sphäre gerückt, zu der das Gebell der Kläffer da unten kaum hinaufdrang, von der aus allein sich die Sache, um die es ging, in ihrer erhabenen Größe und Reinheit zeigen konnte. Indem er aber zu Waffen griff, in deren Gebrauch auch die anderen wohl erfahren waren, stieg er in ihre eigene Sphäre herab und wies ihnen selbst die Stelle, wo er verwundbar war.

Ungefähr zur selben Zeit, als Wagners am meisten angefeindetes Werk, der Tristan, entstand, widerhallte die Welt von dem Kampfgetümmel, das um eine andere gewaltige Geistestat mit noch wüsterer Heftigkeit sich erhob — Darwins „Entstehung der Arten". Aber Darwin tat, als höre er von dem allen nichts, ruhig ging er seine Wege weiter und allmählich verstummten seine Gegner, und schneller, als man gedacht, hatte sein großer Gedanke sich die Welt erobert. — Durch seine Polemiken mußte Wagner das Gefühl der Distanz, das einen so wichtigen Faktor in den Empfindungen, mit denen die Masse dem großen Künstler gegenübertritt, bildet, verwischen. Er, der als Künstler so unerreichbar hoch über ihr stand, trat ihr hier von Angesicht zu Angesicht gegenüber und man kann sich nicht wundern, daß ein Kampf um Anschauungen bald zu einem um Personen ausartete.

In der Stärke seiner Impulse und in der Willfährigkeit, mit der Wagner ihren Geboten gehorchte, beruhte fraglos das Geheimnis seiner künstlerischen Kraft — wir müssen darin auch das seiner menschlichen Schwächen suchen. Um jener willen wollen wir diese gerne hinnehmen, aber gerade wir, die wir für den Künstler Wagner nichts als aufschauende Verehrung empfinden, fühlen, wie viel schöner es gewesen wäre, wenn er sich öfter des Goetheschen Wortes erinnert hätte: „Bilde Künstler, rede nicht!"

Wir nehmen nach dieser Abschweifung, mit der wir den Ereignissen etwas vorausgeeilt sind, den Faden unserer Erzählung wieder auf.

„Es ist nicht alles Gold, was glänzt!" Diese Worte hatte Wagner selbst einmal mit Bezug auf seine Stellung in Dresden gebraucht. Als der 29jährige an den Platz trat, den ein Weber innegehabt hatte, als nach dem Erfolg des Rienzi die Augen der ganzen Welt bewundernd und erwartend auf ihm ruhten, da mußte es scheinen, als ob sein Lebensschifflein nun endlich in den ersehnten Hafen eines schaffensfrohen, sorgenlosen Daseins eingelaufen sei. Doch der schöne Traum sollte nur zu schnell zerrinnen, denn schon meldete die Sorge sich wieder. Sobald die Nachricht von seiner Berufung an die Hofoper in die Welt drang, glaubten die Gläubiger, die er in Magdeburg, Königsberg und Riga zurückgelassen hatte, daß jetzt oder nie der Augenblick gekommen sei, wo sie ihre Ansprüche geltend machen müßten. Nun kamen zu den alten noch die neuen Schulden, die er bei der Einrichtung in Dresden, in der sicheren Hoffnung auf die Einnahmen aus seinen Werken, gemacht hatte. Diese Hoffnungen aber erfüllten sich nicht. Der Rienzi schreckte viele Bühnen durch die großen Aufwendungen, die eine wirksame Aufführung verlangte, ab; der Holländer hatte, wie in Dresden, so auch in Berlin, nur einen Achtungserfolg errungen, und wenn auch eine so gewichtige Stimme, wie die des alten Kasseler Hofkapellmeisters Spohr sich in begeistert anerkennenden Worten darüber äußerte und den Worten bald durch eine Aufführung die Tat folgen ließ, so wollte das doch wenig besagen — sein Beispiel fand nur geringe Nachahmung. Noch schlimmer fast erging es dem Tannhäuser; vergeblich hatte Wagner versucht, seine Annahme in Berlin durchzusetzen; der Intendant, Herr von Küstner, riet ihm ernsthaft, „seine Oper so weit als möglich für Militärmusik arrangiert, dem König bei einer Parade zu Gehör zu bringen", um so Seiner Majestät Interesse dafür zu erregen. Vier Jahre vergingen, bevor das Werk über das Weichbild Dresdens hinausdrang; erst als Liszt mit der ganzen Wucht seines Namens dafür eintrat und es 1849 in mustergültiger Weise auf die Weimarer Hofbühne brachte, erst da wurde der Bann gebrochen.

Inzwischen aber gestalteten sich Wagners Verhältnisse immer mißlicher,

und immer zwingender trat die Notwendigkeit, sich neue Einnahmequellen zu verschaffen, an ihn heran — es mußte etwas geschehen, um die raschere Verbreitung seiner Werke zu erzwingen. Was dieser vor allem entgegenzustehen schien, war die Tatsache, daß keines von ihnen bis dahin im Druck erschienen war; denn dadurch wurde es den Theatern außerordentlich erschwert, sich durch persönliche Einsicht ein Urteil zu bilden, während die Langsamkeit hinwiederum, mit der sie ihren Weg machten, die Verleger zaudern ließ, die beträchtlichen Kosten der Herausgabe zu wagen. Da entschloß sich Wagner, sie selbst drucken zu lassen und sie dem Hofmusikalienhändler Meser in Dresden zum Vertrieb zu übergeben. Freilich hieß das, eine neue Schuldenlast auf sich nehmen — aber Wagners Glauben an sich und sein Werk war zu felsenfest, als daß er davor hätte zurückschrecken sollen. Waren die Klavierauszüge nur erst einmal dem Publikum und den Bühnen zugänglich gemacht, so würden durch die Nachfrage danach sicher in kurzer Zeit die Auslagen gedeckt werden! Wirklich gelang es ihm, die nötigen Mittel aufzutreiben und nun ging es an die Herausgabe. Bald lagen die drei Klavierauszüge des Rienzi, Holländer und Tannhäuser in schöner Ausstattung (Wagner hatte besondere gotische Typen zur Wiedergabe des Tannhäusertextes anfertigen lassen) vor ihm, aber — das erwartete Resultat blieb aus. Die Versendung an die Bühnen erwies sich als fast ganz wirkungslos und die Nachfrage von seiten des Publikums war eine so schwache, daß kaum ein Exemplar abgesetzt wurde. Die Gläubiger wollten sich demgegenüber nicht länger vertrösten lassen, Wagner saß das Messer an der Kehle. Schon war er gezwungen worden, Geld von Wucherern aufzunehmen, schon waren Gerüchte über seine Lage in die Öffentlichkeit gedrungen, die seinem Ansehen bedenklich zu schaden drohten — seine Stellung wurde von Tag zu Tag unhaltbarer und ein entscheidender Schritt war zur unabweisbaren Notwendigkeit geworden. Er beschloß, sich Herrn von Lüttichau zu entdecken und auf dessen Empfehlung willigte der König darein, daß ihm aus dem Theaterpensionsfond eine Summe zur Tilgung seiner drängendsten Schulden angewiesen wurde — freilich nur als Darlehen und gegen die Verpflichtung, sie mit den üblichen Zinsen zurückzuerstatten. Das Kapital mußte er durch eine Lebensversicherungspolice

sicherstellen; die zu diesem Zweck unternommene Untersuchung ließ in den Ärzten solche Zweifel an seiner Gesundheit und Lebensdauer aufsteigen, daß Wagner dadurch heftig erschreckt wurde. — Zu seiner Erholung von all den überstandenen Mühseligkeiten und Kümmernissen hatte er sich einen dreimonatlichen Urlaub ausgewirkt, um „in ländlicher Zurückgezogenheit sowohl sich erholen, als reinen Atem zum Beginn einer neuen Arbeit schöpfen zu können". In dem Dörfchen Groß-Graupen, in der Nähe der sächsischen Schweiz, nahm er mit seiner Frau und dem Hündchen Peps Quartier, und hier gelang es ihm, sich in der Luft der Berge soweit gesund zu baden, daß er endlich Mut und Stimmung erhielt, an die Ausführung des Lohengrin, dessen Text bereits im Sommer 1845 fertig geworden war, zu gehen. Als er im August (1846) nach Dresden zurückkehrte, brachte er die vollendete Skizze des ganzen Werkes mit sich. Leider sollte die gehobene Stimmung, in die ihn die Arbeit versetzt hatte, unter dem Druck seiner Amtspflichten und seiner materiellen Sorgen sehr bald schwinden. Die gänzliche Unmöglichkeit mit seinem Gehalt auszukommen, veranlaßte ihn jetzt, sich an den König mit der Bitte um eine Erhöhung desselben zu wenden. Als Antwort wurde ihm eine einmalige Extrazulage von 300 Talern gewährt, aber in so verletzender und beschämender Form, daß nur die äußerste Not Wagner zwingen konnte, sie anzunehmen. Und während er und seine Frau so ihre Tage in stets wachsender Angst und Bedrängnis hinbrachten und die Partituren seiner Opern ihn täglich daran mahnten, wie töricht sein Glauben an sie und an das deutsche Publikum gewesen war, mußte er es mit ansehen, wie Werke, die nur den gemeinsten Unterhaltungszwecken dienten, vom Publikum bejubelt wurden und die Theaterkasse und die Taschen ihrer Autoren füllten. Wie war es gekommen, daß ein Volk, dem die Erbschaft eines Goethe und Beethoven zugefallen war, so tief herabsteigen konnte, wie war es anzustellen, daß ihm die Augen über das lasterhafte der existierenden Kunstzustände geöffnet und seine Beihilfe zur Austreibung der Schächer aus dem Tempel der Kunst erlangt werde? Je mehr er sann und grübelte, um so klarer wurde es ihm, daß nur eine Möglichkeit vorhanden sei, das Publikum zur Teilnahme für sich und seine Ideen zu gewinnen, „wenn ihm nämlich das Verständnis erschlossen würde!"

Wie aber konnte das geschehen, wenn selbst die unabhängigen Hoftheater nur vom gemeinsten Spekulationsgeist erfüllt waren und statt an der Geschmacksbildung des Publikums mitzuarbeiten, nur seinen Wünschen entgegenzukommen sich angelegen sein ließen! Freilich, was war von einer Bühne zu erwarten, deren höchste leitende Instanz „ohne Rücksicht auf etwa gewonnene Sachkenntnis oder selbst nur natürliche Disposition zur Kunstempfängnis" einfach aus den Reihen der Hofbeamten gewählt wurde. In den Worten, „die Wirksamkeit eines heutigen Hoftheaterintendanten kann notgedrungen nur in dem beständig zur Schau getragenen Konflikte eines schlechten Spekulationsgeistes mit einem höfisch bornierten Hochmute bestehen" — in diesen Worten summiert Wagner seine Ansicht vom Wesen einer Hofbühne, wie die Dresdens. Tiefer und tiefer verstrickt er sich jetzt in das Netz seiner Grübeleien, er fühlt, daß nur in der Erforschung der letzten Ursachen so schmählicher Zustände die Hoffnung auf eine wirksame Änderung liegen könne. Und bald erkennt er, daß man es hier „nicht mit einzelnen Erscheinungen, sondern mit einem großen Zusammenhange von Erscheinungen zu tun habe, von dem ihm allmählich immer mehr innewerden mußte, daß auch er wiederum in einem unendlich weit verzweigten Zusammenhange mit unseren ganzen politischen und sozialen Zuständen enthalten sei". „Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unserer Theaterverhältnisse war ich ganz von selbst auf die volle Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen. Diese Erkenntnis war für meine ganze weitere Lebensentwicklung entscheidend." Diese Erkenntnis war es, die Wagner, den Reformator, zum Revolutionär machte, und ihn „der hereinbrechenden Revolution als einer Notwendigkeit" entgegensehen ließ. Es wurde ihm klar, daß für ein Streben wie das seinige, kein Platz sei, so lange den Massen ihre Kunstideale von oben her bestimmt würden und oben nur der von krassestem Egoismus diktierte Wunsch entscheidend sei, sie um jeden Preis ins Theater zu locken, ganz gleich, ob damit das beste Besitztum der Nation, ihre Begeisterungsfähigkeit für das Ideale, vernichtet werde. Also Regeneration unten — und

oben, das war's, worauf es ankam und als nächste Bedingung dafür eine Regierungsform, die dem Volk, an das er in tiefstem Herzen glaubte, das ihm im Kern gesund und nur in seiner natürlichen Entwicklung zum Guten hin gehemmt schien, ein Mitbestimmungsrecht über seine Geschicke gebe!... Ein utopischer Plan! Als ob der Boden für ein so hohes Ideal, als ob eine neue Kunstanschauung auf dem Wege einer Regierungsänderung gewissermaßen durch einen Staatsstreich geschaffen werden könne! Ein utopischer Plan, wie er nur im Kopfe eines Künstlers, aber freilich auch nur eines wahrhaft großen, ganz von der Bedeutung seiner Aufgabe und seines Zieles durchdrungenen Künstlers entstehen konnte.

Mittlerweile begannen die gewaltigen Ereignisse von 1848 sich vorzubereiten. Auch in Dresden gärte es und dort war es kein anderer, als Wagners Freund Röckel, der einer der führenden Geister der Bewegung war. Ein Feuerkopf von zündender Beredsamkeit hatte er aus dem Enthusiasmus, mit dem er die neuen republikanisch-alldeutschen Ideen erfaßt hatte, kein Hehl gemacht. Infolgedessen aus seiner amtlichen Stellung, deren er, wie Wagner, längst überdrüssig war, entlassen, hatte er eine revolutionäre Zeitschrift, „Die Volksblätter", gegründet und war die Seele des Vaterlandsvereins geworden, in dem sich die radikaler gesinnten Elemente Dresdens zusammenfanden. Auch Wagner konnte es sich nicht versagen, seine Anschauungen in zwei Aufsätzen niederzulegen, die ihn uns allerdings mehr im Lichte eines visionären Schwärmers, als eines planvollen Politikers zeigen. Für ihn war ja die Politik überhaupt nur das Mittel zum Zweck einer Umgestaltung der sozialen Zustände, ebenso wie diese nur den Boden für seine künstlerischen Bestrebungen bereiten sollten. In Prosa und in Versen fand er flammende Worte, besonders wenn er sich gegen den Absolutismus, die Aristokratie, die ihm in ihrem verknöcherten Dünkel als eine der Wurzeln alles Übels erschien und gegen die Macht des Geldes wandte. So heißt es in einem „Gruß aus Sachsen an die Wiener", nachdem im März 1848 in Wien die Revolution ausgebrochen war:

„Ihr habt der Freiheit Art erkannt,
Nicht halb wird sie gewonnen!
Ist uns ihr kleinstes Glied entwandt,

Schnell ist sie ganz zerronnen!
Dies kleinste Glied ist unsre Ehre —
Ehrlos ist, wer es läßt:
Mit hellen Waffen, guter Wehre
Drum hieltet ihr es fest.

Die Lehre habt ihr jetzt bewährt,
Ihr treuen Wiener Helden,
Und ihrer hohen Tugend Wert
Laßt nun von uns euch melden:
Stellt wer uns je das Schmachgebot:
‚Nun werdet wieder Diener!'
Dem sei dann mit dem Schwur gedroht:
‚Wir machen's wie die Wiener!'"

Und in einem ungleich bedeutenderen Gedicht „Die Not":

„Jetzt kenn' ich nur noch einen Gott,
Der Gott er heißt — die Not:
Hilft der uns nicht von Trug und Spott,
Bald sind wir alle tot;
Wird er aus weichlichem Behagen
Nicht bald der Selbstsucht Knechte jagen,
Kein andrer hilft uns mehr,
Käm' er vom Himmel her.

Sieh, wie sie martern sich und quälen,
Beraten klug und schlecht, —
Sieh, wie sie feilschen, wie sie wählen,
Daß keins verlier' an Recht, —
Wie sie sich innigst tief verachten,
Und doch sich einzig wert erachten,
Für sich die Welt zu baun, —
Weil, Not, sie dich nicht schaun!

Der Menschheit wahre Gottgeschichte
Erlebt nun Tag für Tag;
Daß er ihr lebend Werk verrichte,
Zeig' jeder, was er mag;
Aus Büchern nicht und Dokumenten
Empfangt ihr mehr des Todes Spenden;
Das Leben sei euer Maß,
Nicht was der Moder fraß!

Denn über allen Trümmerstätten
Glüht auf des Lebens Glück:

Es blieb die Menschheit, frei von Ketten,
Und die Natur zurück.
Natur und Mensch — ein Elemente!
Vernichtet ist, was je sie trennte!
Der Freiheit Morgenrot —
Entzündet hat's — die Not!"

Wie das Flügelrauschen der Revolution selbst klingt es an unser Ohr, wenn wir in dem ersten der beiden oben erwähnten Aufsätze „Die Revolution" lesen: „Ja, wir erkennen es, die alte Welt, sie geht in Trümmer, eine neue wird auf ihr erstehen, denn die erhabene Göttin Revolution, sie kommt dahergebraust auf den Flügeln der Stürme, das hehre Haupt von Blitzen umstrahlt, das Schwert in der Rechten, die Fackel in der Linken, das Auge so finster, so strafend, so kalt und doch, welche Glut der reinsten Liebe, welche Fülle des Glückes strahlt dem daraus entgegen, der es wagt, mit festem Blicke hineinzuschauen in dies dunkle Auge! Sie kommt dahergebraust, die ewig verjüngende Mutter der Menschheit, vernichtend und beseligend fährt sie dahin über die Erde! ... Dann verkündet die Revolution ihr neues Gesetz: ‚Ich will zerstören die Herrschaft des einen über die anderen, der Toten über die Lebendigen, des Stoffes über den Geist; ich will zerbrechen die Gewalt der Mächtigen, des Gesetzes und des Eigentums. Der eigne Wille sei der Herr des Menschen, die eigne Lust sein einzig Gesetz, die eigne Kraft sein ganzes Eigentum, denn das Heilige ist allein der freie Mensch und nichts Höheres ist, denn er ... Zerstören will ich die Ordnung der Dinge, die Millionen zu Sklaven von wenigen und diese wenigen zu Sklaven ihrer eignen Macht, ihres eignen Reichtums macht ... Und seht, die Scharen auf den Hügeln, sie liegen lautlos auf den Knien, sie lauschen in stummer Verzückung ... Näher und näher wälzt sich der Sturm, auf seinen Flügeln die Revolution; weit öffnen sich die wieder erweckten Herzen der zum Leben Erwachten. In göttlicher Verzückung springen sie auf von der Erde, nicht die Armen, Hungernden, vom Elende Gebeugten sind sie mehr, stolz erhebt sich ihre Gestalt, Begeisterung strahlt von ihrem veredelten Antlitz, ein leuchtender Glanz entströmt ihren Augen, und mit dem himmelerschütternden Rufe: ‚Ich bin ein Mensch!' stürzen sich die Millionen, die lebendige Revolution, der Mensch gewordene Gott, hinab in die Täler

und Ebenen und verkünden der ganzen Welt das neue Evangelium des Glücks."

Haben wir es hier mit einer anonym erschienenen dithyrambischen Improvisation zu tun, so tritt uns in dem anderen Aufsatz „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?" ein Versuch entgegen, aus dem Chaos von Ideen, die die Gemüter verwirrend, beängstigend und doch wieder hoffnungsfroh erfüllten, etwas Faßbares herauszuschälen. Allerdings zeigt auch er uns Wagner mehr als phantastischen Weltbeglücker, wie als praktischen Reformator. Nachdem er nämlich als unerläßliches Ziel aller republikanischen Bestrebungen „Untergang auch des letzten Schimmers von Aristokratismus", Abschaffung der Ersten Kammer, Zuerteilung des unbedingten Stimm- und Wahlrechts an jeden volljährigen im Lande geborenen Menschen und Schaffung einer allgemeinen großen Volkswehr bezeichnet hat, stellt er die Frage auf, ob solche Ziele nicht mit dem Königtum vereinbar seien und beantwortet sie mit einem entschiedenen Ja! Da er zugleich den „Konstitutionalismus für ein Mißtrauensvotum gegen den Monarchen" erklärt, so bleibt ihm als Regierungsform schließlich nichts anderes übrig als — „der Freistaat" (die Republik) mit einem König, noch dazu einem erblichen König an der Spitze, und zwar soll für Sachsen „die höchste vollziehende Gewalt nach wie vor in dem Königshause Wettin beruhen".

Diesen zunächst auch anonym erschienenen Aufsatz trug Wagner tags darauf auf Röckels Drängen im Vaterlandsverein vor. Die Kunde davon ging wie ein Lauffeuer durch Dresden — ein königlicher Beamter, der sich öffentlich mit der „umstürzlerischen Bewegung" identifizierte! Wohl nur seinem wohlwollenden Vorschlag, das Haus Wettin in Amt und Würden zu belassen, hatte er es zu verdanken, daß man mit ihm nicht wie mit Röckel verfuhr. Aber die unmittelbare Folge seiner Indiskretion war, daß ihm der Lohengrin, der bereits zur Aufführung angenommen war, zurückgesandt wurde.

War Wagner durch Röckel schon tief in den revolutionären Strudel mit hineingerissen, so wurde er es noch mehr durch den bekannten russischen Agitator Bakunin, der wie ein Sturmvogel überall in Europa, wo es zu

gären begann, auftauchte, und wie überall, so auch jetzt in Dresden, alles durch das Feuer seiner Beredsamkeit fortriß. Im Hause Röckels mit ihm bekannt geworden, fand Wagner bald in ihm einen willkommenen Begleiter auf seinen langen Spaziergängen.

Und so nahten die Maitage des Jahres 1849 heran. Die Landesdeputationen hatten von der Regierung die Anerkennung der deutschen Reichsverfassung verlangt und waren mit Entschiedenheit zurückgewiesen worden. In den Straßen Dresdens wogte es von erregten Menschenmassen; bereits war es zu vereinzelten Zusammenstößen zwischen der bürgerlichen und der militärischen Gewalt gekommen, bereits waren unter Leitung Sempers die ersten Barrikaden aufgeworfen und von opferwilligen Scharen besetzt worden. Der König und der Hof hatten Dresden verlassen, eine provisorische Regierung war erklärt, die deutsche Reichsverfassung als zu Recht bestehend proklamiert und die bewaffnete Volksmacht auf dieselbe vereidigt worden. Da kam die Nachricht, daß preußische Truppen zur Unterdrückung des Aufstandes heranrückten und bald tobte der Kampf gegen sie in den Straßen der Stadt. Röckel, Bakunin und der Freiberger Kreisamtmann Heubner, die eigentlichen Leiter der Verteidigung, waren Tag und Nacht, ihres Lebens nicht achtend, anordnend, anfeuernd, auf den Beinen. Und auch Wagner konnte dem unheimlichen Schauspiel nicht fernbleiben. Vom Turm der Kreuzkirche folgte er, unbekümmert um die Kugeln, die um ihn herumpfiffen, dem Ringen; der Donner der Kanonen, das unablässige Heulen der Glocken, das Geschrei des Volkes, alles floß in eine gewaltige Symphonie zusammen, der er in einem Zustand wilder Exaltation lauschte. In Röckels Druckerei hatte er Zettel mit der Inschrift: „Seid ihr mit uns gegen fremde Truppen?" drucken lassen — mit eigner Hand heftete er sie an den Straßenecken und Barrikaden an, den sächsischen Truppen zur Mahnung, zu ihren sächsischen Brüdern im Kampf gegen die Preußen zu stehen. Doch alles war vergebens — wie sollte eine Volksmasse, der es ebenso an Schulung, wie an geschulter Führung fehlte, dem vereinten Ansturm der preußischen und sächsischen Truppen auf die Dauer Widerstand leisten können? Auf Bakunins Rat beschloß die provisorische Regierung, die unhaltbare Position in Dresden aufzugeben und einen bewaffneten Rückzug ins Erz-

gebirge anzutreten, um von dort aus in planvollerer Weise den Kampf aufzunehmen, der, wie Bakunin keinen Augenblick zweifelte, nur das Vorspiel zu einem allgemeinen deutschen Volkskriege sein würde. Mit den Führern Röckel, Bakunin und Heubner sollte Wagner im selben Wagen die Fahrt nach Chemnitz machen. Und wieder trat eine jener wunderbaren Fügungen ein, denen im Augenblick höchster Not Wagner mehr als einmal seine Rettung zu danken hatte. Durch einen Zufall hatte er die Freunde verfehlt; als er allein Chemnitz erreichte, empfing ihn die Nachricht, daß die anderen bei ihrer Ankunft sofort verhaftet und unter militärischer Eskorte nach Altenburg abgeführt worden seien; fraglos hätte Wagner dasselbe Schicksal getroffen, hätte man ihn in ihrer Gesellschaft gefunden. Wegen Hochverrats zu Tode verurteilt, wurden Heubner und Bakunin schließlich zu lebenslänglichem Kerker begnadigt und erst nach Jahren in Freiheit gesetzt. Dreizehn Jahre schmachtete auch Röckel im Gefängnis, das er 1862 als ein völlig Gebrochener verließ. Welches auch immer die Rolle war, die Wagner während des Aufstandes gespielt, ob er, wie Augenzeugen sagen, seine ganze Energie für die revolutionäre Sache eingesetzt, ob er, wie er in seinem „Leben“ es will, nur als höchlichst interessierter Zuschauer den Ereignissen gegenübergestanden habe, — über seine Gesinnung konnte kein Zweifel sein, und wenn wir bedenken, daß er als königlicher Beamter doppelt kompromittiert sein mußte, so können wir ermessen, welche Strafe ihn erwartete. Wagner erkannte die Gefahr, in der er schwebte, und entschied sich, dem Drängen von Frau und Freunden nachgebend, zu schleuniger Flucht. Es gelang ihm, nach Weimar zu entkommen, wo ihn die Nachricht, daß ein Steckbrief hinter ihm erlassen sei, erreichte. Ohne Mittel, ohne Paß wäre jeder Versuch, über die Grenze zu kommen, aussichtslos gewesen. Da war es Franz Liszt, der sein Schutzengel wurde. Längst hatte er die Behandlung, die er einst von Wagner in jenen Pariser Berichten erfahren hatte, vergessen. Schon der Rienzi, den er bei einer zufälligen Anwesenheit in Dresden hörte, hatte sein Interesse für den Komponisten geweckt; das Interesse ging in Bewunderung, diese in Begeisterung über, als er in den folgenden Werken in immer festeren Umrissen den Wunderbau eines neuen Kunstideals erstehen sah. Die rasch geschlossene Bekanntschaft

reifte zur Freundschaft, als Liszt im Jahre 1847 plötzlich seine phänomenale Virtuosenlaufbahn abbrach, die Stelle eines Kapellmeisters in dem kleinen Weimar annahm und sofort mit dem ganzen Gewicht seiner Persönlichkeit für Wagner und seine Sache eintrat. Als Erster wagte er es, den Tannhäuser, vor dem die übrigen Bühnen eine scheue Reserve bewahrten, aufzunehmen. Ein Zufall wollte es, daß die erste Aufführung gerade im Mai des Jahres 1849 stattfinden sollte. Wagner hatte schon früher eine Einladung dazu angenommen und so führte das Geschick ihn jetzt gerade zu dem Manne, der, wie er der einzige war, der ihn in seiner Größe begriffen hatte, auch der einzige war, der den Mut und die Mittel besaß, ihm in diesem entscheidenden Augenblick zu helfen. Eine Probe zum Tannhäuser, der er noch beiwohnen konnte, bewies ihm zu seiner unaussprechlichen Freude, daß er nun endlich „die wirkliche, langersehnte Heimat für seine Kunst“ gefunden habe, — in Liszts tatkräftiger Freundschaft ruhte jetzt auch für ihn die einzige Hoffnung, sich selbst an anderer Stelle eine neue Heimat schaffen zu können. Nachdem Liszt ihn einige Tage verborgen gehalten, trat Wagner, mit einem falschen Paß versehen, allein seine Reise an, Minna, die zu ihm nach Weimar geeilt war, sollte ihm erst später nachfolgen. Wieder wandte er seine Schritte nach Paris. Mit welchen Erwartungen hatte er es vor sieben Jahren verlassen, wie eben schien da sein Weg vor ihm zu liegen, welche Seligkeit spricht aus den Zeilen, die er, als der greise Spohr seinen Holländer für Kassel annahm, an Minna schrieb: „Freue Dich mit, tanze und mache Hallo! Jetzt ist mir nicht mehr bange! Es muß alles durch! Mag es auch langsam gehen — aber ich gehe mit Dir einer herrlichen Zukunft entgegen, die kein Flitterglück sein wird, sondern gediegen und nachhaltig!“ Wie war das alles so schnell zerronnen — und heute zog er allein, heimatlos, mittellos, aussichtslos wieder hinaus in die Fremde! Und doch, wenn er an die seelischen Qualen, die er in den letzten Jahren durchgemacht hatte, zurückdachte, dann war es ihm, als sei er plötzlich aus einem schweren Traum erwacht. „Mit nichts“, so sagt er in seiner „Mitteilung an meine Freunde“, „kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Überstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder stets

unerfüllter Wünsche! ... Als mich, den Geächteten und Verfolgten keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgendwelcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen und mit zwanglosester Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt aus tiefstem Grunde meines Herzens verachte, als ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesinnung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge: — da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich wenden sollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen."

Tannhäuser oder Der Sängerkrieg auf der Wartburg

Handlung in drei Aufzügen

In der Erzählung vom Tannhäuser treten uns Geschichte und Sage in seltsamer Verquickung entgegen. Der historische Tannhäuser war ein Minnesänger, der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebte. Wein und Weib fast mehr noch als dem Gesang ergeben, verpraßte er all sein Hab und Gut und führte dann ein unstetes Wanderleben. Seine Lieder sind — anders als die der älteren Minnesänger — meist dem Preise der sinnlichen Liebe, des Weines und der Tafelfreuden gewidmet. — Daneben aber begegnet uns auch in der deutschen Sage ein Tannhäuser; da jedoch der Papst Urban IV., der in seine Geschichte hineinspielt, den päpstlichen Thron von 1264—68, also zur Zeit des historischen Tannhäuser inne hatte, so ist augenscheinlich aus der Geschichte des letzteren die vom mythischen Tannhäuser hervorgegangen, wenn auch manche Züge der Sage auf eine viel ältere Zeit zurückweisen. Auf seinen Fahrten soll Tannhäuser auch zum Venusberg, der wiederum mit dem Hörselberg bei Eisenach, dem Sitz der Frau Holle, identifiziert wird, gekommen sein. Da habe ihn Frau Venus als ihren Buhlen bei sich behalten, bis er sich von Gewissensbissen gefoltert, unter Anrufung der Jungfrau Maria, von ihr losriß. In Rom hoffte er vom Papst Urban Vergebung seiner Sünde zu erlangen; der aber erklärte ihm, daß, so wenig wie der Stecken, den er in der Hand hielt, je wieder grünen könne, so wenig könne ihm Vergebung werden. Verzweifelt begab sich Tannhäuser zu Frau Venus zurück. Aber siehe da! am dritten Tage begann der Stecken zu grünen. Sofort sandte der Papst die Botschaft des Wunders in alle Lande, Tannhäuser aber war nicht mehr zu finden...

„Der war schon wiederum im Berg
Und hat sein Lieb erkoren,
Drum muß der vierte Papst Urban
Auch ewig sein verloren —"

so heißt es in dem alten, von Uhland in seinen Volksliedern mitgeteilten Liede, in welchem der naive Volksgeist den Papst selbst, weil er an Gottes Milde gezweifelt, für ewig verdammt sein läßt.

Eine ähnliche Empfindung drückt sich auch am Schluß der Fassung aus, die „Des Knaben Wunderhorn“ enthält:

„Das soll nimmer ein Priester tun,
Den Menschen Mißtrost geben,
Will er denn Buß' und Reu' empfahn,
Sein Sünde sei ihm vergeben.“

Auch die deutschen Romantiker haben die Sage mehrfach behandelt, so Tieck in seinem Phantasus, der die Sagen vom Getreuen Eckart, der vor dem Hörselberg sitzt und die Vorüberkommenden warnt, mit der vom Tannhäuser verbindet; und auch in Heines Romanzen findet sich eine charakteristische, halb volkstümlich, halb modern satirisch gehaltene Fassung, die fraglos Wagner bekannt war. Wenigstens läßt ein fast wörtlicher Anklang darauf schließen. Bei Heine nämlich ruft Tannhäuser, als die Sehnsucht nach der Welt in ihm erwacht:

„Frau Venus, meine schöne Frau,
Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank,
Ich schmachte nach Bitternissen.
Wir haben zuviel gescherzt und gelacht,
Ich sehne mich nach Tränen —“

und bei Wagner:

„Nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
Aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen.“

Einem ganz anderen Sagenkreis gehört „Der Sängerkrieg auf der Wartburg“ an, der um 1207 vom Landgrafen Herrmann veranstaltet worden sein soll: Heinrich von Ofterdingen hatte die übrigen Sänger zum Sangeswettkampf auf Leben und Tod herausgefordert. Als er dann aber seine Niederlage mit seinem Leben bezahlen sollte, da flüchtete er schutzsuchend zur Markgräfin Mathilde. — In den Serapionsbrüdern hat E. Th. A. Hoffmann die Geschichte als „Der Kampf der Sänger“ in seiner phantastisch dramatischen Art erzählt. Auch bei ihm tritt der scharfe Gegensatz zwischen Wolfram, „dessen Lieder voll süßer Anmut und Klarheit dem reinen blauen Himmel seiner Heimat glichen“, und Heinrich hervor, „dessen Gesang in jeder Brust die tiefste Wehmut entzündet, aber oft von grellen, häßlichen

Tönen zerschnitten wird, die wohl aus dem wunden, zerrissenen Gemüt kommen mochten, in dem sich böser Hohn angesiedelt".

Der erste Versuch, die beiden Sagen vom Tannhäuser und vom Sängerkrieg in Beziehung zueinander zu bringen, wurde von einem Philologen Lukas gemacht, der den Beweis unternahm, daß Tannhäuser und Heinrich von Ofterdingen ein und dieselbe Persönlichkeit seien. Wagner war durch seinen Freund Lehrs in der Pariser Zeit damit bekannt geworden, und der Gedanke hatte zündend in seine Seele eingeschlagen. Vielleicht war es die Erinnerung an die heilige Elisabeth, die Gemahlin Ludwigs, des Sohnes des Landgrafen Herrmann, die ihn die Landgräfin Mathilde durch die herrliche Gestalt Elisabeths ersetzen ließ. In dem Gegensatz zwischen der christlichen Duldnerin und der heidnischen Verführerin einerseits, dem edel frommen Wolfram und dem sinnlich leidenschaftlichen Tannhäuser andererseits, war zugleich der Grundton für ein überaus farbenreiches musikalisches Gemälde gegeben und bald hatte er aus diesen verschiedenen Elementen ein in großartiger Steigerung aufgebautes Drama entworfen. In Teplitz, wo er sich während des Sommers 1842 aufhielt, entstand die szenische Ausarbeitung und bis zum Frühjahr 1843 war das Gedicht beendet, während die Vollendung der Musik sich, wie wir bereits gesehen haben, bis zum April 1845 hinzog.

Das Gedicht. Erster Akt: Die Szene spielt im Hörselberg, dem Liebesgarten der Venus. In Blumen und Büschen ruhen zärtlich kosend liebende Paare, vom Ufer eines Sees, in dem Najaden sich badend wiegen, ertönt verführerisch der Sang der Sirenen. Plötzlich kommt ein Zug von Bacchantinnen herangebraust, ihre wilde Lust reißt alles zu jubelnder Ausgelassenheit hin, Jünglinge und Nymphen, Satyrn und Faune, alles drängt sich in wildem Taumel durcheinander — sehnsüchtiges Werben, neckisches Verweigern, liebendes Sichhingeben steigern sich zu wildem Rasen. Da senkt sich ein rosiger Duft herab, wie mit immer dichteren Schleiern hüllt er die Szene ein, bald ist der ganze Hintergrund von ihm bedeckt, die laute Lust ist verhallt — leise, wie aus der Ferne nur, klingt noch der sehnende Sang der Sirenen herüber — dann tiefste Ruhe. Venus und Tannhäuser sind allein zurückgeblieben. In seliger Versunkenheit haben sie der Szene zu-

geschaut; jetzt fährt Tannhäuser wie aus einem Traume auf. Zu lange schon hat er in den Armen der Göttin die Welt und sich vergessen, nun packt ihn plötzlich die Sehnsucht nach der Sonne, nach des Himmels Blau, nach der Nachtigall Gesängen. Vergebens umschmeichelt sie ihn mit heißen Liebkosungen, doch — dünkt ihn ihre Liebe auch das höchste, was die Erde zu bieten hat, es verlangt ihn nach des Waldes Lüften, nach der Glocken trautem Klange:

„Aus deinem Reiche muß ich fliehn,
O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!"

Leidenschaftlich erregt springt sie auf:

„Treuloser! Weh'! Was lässest du mich hören?"

Sie kann, sie will ihn nicht lassen! Lockend schlingen sich ihre Arme um ihn — doch er fühlt, daß er bei ihr zum Sklaven werde. Wohl soll nur ihr fortan sein Lied gehören, wohl gelobt er ihr, gegen alle Welt ihr Streiter zu sein, doch gewaltig drängt es ihn empor, zum Licht, zur Freiheit.

„Zu Kampf und Streite muß ich stehn,
Sei's auch auf Tod und Untergehn:
Drum muß aus deinem Reich ich fliehn,
O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!"

Da packt Venus heftiger Zorn: „Zieh' hin, Wahnsinniger", schreit sie auf, „zieh' hin, suche dein Heil und — finde es nie!" Tannhäuser aber ruft ihr zu: „Nicht in dir — mein Heil ruht in Maria!" Beim Klange des heiligen Namens ertönt ein furchtbarer Schlag, im selben Augenblick ist die Göttin verschwunden und Tannhäuser sieht sich plötzlich in einem lieblichen Tale — sonnig klar lacht der Himmel über ihm, aus dem Hintergrund winken die Zinnen der Wartburg herüber, in der Ferne wie eine leise dämmernde Erinnerung taucht der Hörselberg auf. Eines Hirten Lied klingt an sein Ohr: den Mai, den lieben Mai besingt es — ein holder Gruß, den die Erde ihm bietet; und als wolle auch der Himmel den Wiedergekehrten mahnend begrüßen, so ertönt der Gesang von Pilgern:

„Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ,
Der du des Sünders Hoffnung bist!"

Nach Rom ziehen sie, dort „am hohen Fest der Gnadenhuld, in Demut sühnen ihre Schuld", denn „gesegnet, wer im Glauben treu: der wird erlöst von Buß und Reu". Tannhäuser ist in inbrünstigem Gebet in die Knie gesunken. So findet ihn der Landgraf, der mit den Sängern Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Bitterolf und anderen von der Jagd heimkehrt. Freudig erkennen sie ihn, den so lange schmerzlich Vermißten. Doch Tannhäuser fühlt, daß er nicht mehr würdig ist, sich einen der ihren zu nennen und will fort:

„Mein Weg heißt mich nur vorwärts eilen,
Denn rückwärts darf ich niemals sehn."

Da vertritt Wolfram ihm den Weg und mit erhobener Stimme ruft er ihm zu: „Bleib' bei Elisabeth!" Beim Klang dieses Namens erfaßt Tannhäuser freudige Rührung, Wolfram aber erzählt, wie sie, des Landgrafen holde Nichte, seit Tannhäuser schied, in Gram sich verzehre, wie sie, sonst ihrer Feste Krone, lange schon ihrem Kreise ferngeblieben sei — um ihretwillen müsse er zurückkehren. Mächtig ergriffen hat Tannhäuser ihm gelauscht, jetzt drängt's ihn selbst hin zu ihr:

„Der Lenz mit tausend holden Klängen
Zog jubelnd in die Seele mir;
In süßem, ungestümem Drängen
Ruft laut mein Herz: zu ihr, zu ihr!"

Fröhlich stößt der Landgraf in sein Horn, rasch sind die Pferde bestiegen und den Wiedergewonnenen in der Mitte, geht es zurück zur Wartburg.

Zweiter Akt: Die Sängerhalle auf der Wartburg.

Elisabeth hat die Kunde von der Heimkehr ihres Sängers vernommen und froh bewegt betritt sie zum ersten Male, seit er von ihr ging, wieder die festliche Halle. Wolfram, obwohl er selbst Elisabeth in scheuer Liebe anhängt, führt ihr edel entsagend Tannhäuser zu. Ungestüm wirft dieser sich ihr zu Füßen, doch sie gebietet ihm, aufzustehen: „Nicht sollet ihr hier knien, denn diese Halle ist euer Königreich." Und als er auf ihre Frage, was ihn zurückgebracht, erwidert: „Ein Wunder war's", da preist sie in glücklicher Aufwallung dieses Wunder. Ihr ist, als wäre sie im Traume — vielleicht, daß er ihr helfen könne, ihres Herzens Rätsel zu lösen. Denn

seit sie seinen Liedern gelauscht, ist ein seltsam neues Leben in ihrer Brust erwacht — war's Schmerz, war's jähe Lust, sie weiß es selbst kaum!

„Gefühle, die ich nie empfunden!
Verlangen, das ich nie gekannt!
Was einst mir lieblich, war verschwunden
Vor Wonnen, die noch nie genannt!"

Er aber jubelt hingerissen auf:

„Den Gott der Liebe sollst du preisen,
Er hat die Saiten mir gerührt,
Er sprach zu dir aus meinen Weisen,
Zu dir hat er mich hergeführt!"

und beide segnen die Stunde, die sie zu so seliger Erkenntnis vereinigt hat.

Trompeten ertönen — in festlichem Aufzug erscheinen Grafen, Ritter und Edelfrauen. Ihnen folgen der Landgraf mit Elisabeth, dann, als alle Platz genommen, die Sänger. Feierlich begrüßt sie der Landgraf: Heut, wo der Sänger, den sie so lange entbehrt, ihnen zurückgekehrt, gilt es ein besonderes Fest. Zum Wettkampf lädt er sie ein: „Der Liebe Wesen" soll er gelten und Elisabeth selbst dem Sieger den Preis reichen, er fordere ihn so hoch und kühn er wolle! Wolfram tritt als Erster hervor: Ein Wunderbronnen ist ihm die Liebe, den er nie trüben, nie mit frevlem Mut berühren möchte. Anbetend vor ihm zu knien, sein letztes Herzblut opferfreudig für ihn zu vergießen — darin erkennt er der Liebe reinstes Wesen. Jetzt springt Tannhäuser, der bis dahin wie im Traume dagesessen, auf. Auch er kennt, auch er preist den Bronnen, den Wolfram erschaut, doch der Bronnen ist ihm nichts, wenn's nicht sein Herz sehnend zu ihm zieht, wenn er nicht des Durstes Brennen in ihm kühlen kann. Nur in diesem heißen Sehnen, in den Wonnen, die er sich aus ihm trinkt, erkennt er der Liebe wahrstes Wesen. — In ernstem Schweigen lauschen die Zuhörer, nur Elisabeth macht eine Bewegung, als wolle sie ihren Beifall bezeugen.

Da erhebt sich Walther: den Bronnen, so ruft er zu Tannhäuser gewandt, den Bronnen, den uns Wolfram nannte, den kennst du, Heinrich, wahrlich nicht — der Bronnen ist die Tugend nur, die man in Inbrunst verehren soll.

„Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben,
Mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben."

Heftig erwidert ihm Tannhäuser: O Walther, du hast die Liebe arg entstellt! Anbetung gebührt Gott und seinen Wundern, die aus des Himmels hoch erhabnen Fernen zu uns herabschauen; doch was Herz und Sinnen naheliegt, was aus gleichem Stoff, wie wir erzeugt, sich in weicher Formung an uns schmiegt.

„Dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
Und im Genuß nur kenn' ich Liebe!"

Ungestüm fährt da, indes immer wachsende Aufregung sich der Hörer bemächtigt, Bitterolf auf:

„Heraus, zum Kampfe mit uns allen!
Wer bliebe ruhig, hört er dich?"

Nicht will er dulden, daß man die hohe Liebe, die ihn zu hehren Taten nur begeistre, schmähe:

„Für Frauenehr' und hohe Tugend
Als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert;
Doch was Genuß beut deiner Jugend,
Ist wohlfeil, keines Streiches wert."

Tobender Beifall lohnt ihm; Tannhäuser aber, in zunehmender Extase höhnt ihn wild: was wisse er von Liebe, er, der grimme Wolf? Schon fliegen die Schwerter aus den Scheiden, da tritt noch einmal Wolfram vor und noch einmal läßt er sein Lied der hohen Liebe, der engelsschönen, gottgesandten, erschallen. Tannhäuser aber, als sähe er plötzlich Frau Venus vor sich, als gedächte er des Versprechens, das er ihr gegeben, jubelt wie in höchster Verzückung auf:

Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen!
Gesungen laut sei jetzt dein Preis von mir!
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,
Und jedes holde Wunder stammt von dir.
Wer dich mit Glut in seinen Arm geschlossen,
Was Liebe ist, kennt der, nur der allein!
Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen,
Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!"

Entsetzt flieht alles aus seiner Nähe, nun weiß man, wo er so lange ge-

weilt, nur eines kann so furchtbare Sünde sühnen — der Tod, und mit gezückten Schwertern dringen sie auf ihn ein. Da wirft sich mit einem herzzerreißenden Schrei Elisabeth dazwischen — nicht sie sollen seine Richter sein, leben soll er, auf daß er bereue — sie, deren Blüte er mit jähem Schlage geknickt, sie selbst flehe für ihn! Tannhäuser, „von der Höhe seiner Aufregung und seines Trotzes herabgesunken", ist, aufs heftigste ergriffen, bei ihren Worten in Zerknirschung zusammengebrochen. Der Landgraf aber, tief erschüttert von Elisabeths Bitte, verkündet seinen Beschluß: Nach Rom solle er pilgern, dort von ihm, der Gottes Urteil spricht, sein Urteil zu empfangen.

Vom Tale her klingt der Gesang der Pilger herauf — wie ein Strahl der Hoffnung fällt er in Tannhäusers Gemüt, und mit dem Ruf: „Nach Rom!" eilt er davon.

Dritter Akt: Es ist Abend. Im Tal unterhalb der Wartburg liegt Elisabeth in inbrünstigem Gebet vor dem Marienbilde. Sie harrt der Rückkehr der Pilger aus Rom. Und schon naht ihr Zug. Doch vergebens durchspäht sie die Reihen, Tannhäuser ist nicht unter ihnen. Da sinkt sie in die Knie und fleht zur Jungfrau, sie zu sich zu nehmen, daß sie vor ihrem Thron Vergebung für ihn erlange. Lange verbleibt sie mit verklärtem Gesicht gen Himmel gewendet; als sie sich erhebt, erblickt sie Wolfram, der ihr, wie immer, schützend gefolgt ist. Er möchte sie heimgeleiten, sie aber bedeutet ihm, daß ihr Weg zu anderen Höhen führe, ungeleitet müsse sie den gehen! Wolfram bleibt allein zurück — wie Todesahnung deckt die Nacht mit ihrem dunklen Gewande die Erde zu.

Da erscheint Tannhäuser. Bleich, entstellt, wankt er an seinem Stabe daher. Wolfram erkennt ihn und Mitleid ergreift sein Herz. Was ihn herbringe, wohin er wolle? fragt er ihn. Tannhäuser aber erwidert ihm mit unheimlicher Lüsternheit: „Zum Venusberg!" denn die er gesucht, die Verzeihung, sie ist ihm, ihm allein von allen, nicht geworden. Und er erzählt, wie er „Inbrunst im Herzen, wie kein Büßer noch", den Weg nach Rom gesucht. Dort lag er betend auf des Heiligtums Schwelle, bis das Läuten der Glocken und der Menge gnadenfrohes Jauchzen auch ihn vor den Stuhl des Gotterleuchteten rief. Mit jammernder Gebärde gestand er sein Ver-

gehen, Vergebung, und wär's um schwerste Buße auch, erhoffend. Doch zermalmend traf ihn das Urteil:

„Wie dieser Stab in meiner Hand
Nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
Kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblühn!"

Und nun, da die Erde keine Stätte für ihn hat und der Himmel ihn verstößt, will er zurück zu Frau Venus. Und siehe — schon senkt sich rosige Dämmerung herab, in ihr gewahrt man verführerisch anmutige Nymphen, in ihrer Mitte, hell beleuchtet, auf blumigem Lager Frau Venus. Frohlockend begrüßt sie den Zurückgekehrten — doch Wolfram tritt zwischen sie und ihn. — Allmächtiger, fleht er, steh' den Frommen bei — „Heinrich, ein Wort, es macht dich frei — dein Heil —!" Und als Tannhäuser aufschreit: „Nie Wolfram, nie!" da erwidert er ihm:

„Ein Engel bat für dich auf Erden,
Bald schwebt er segnend über dir:
Elisabeth!"

Beim Klange ihres Namens steht Tannhäuser wie gelähmt da. In diesem Augenblick tönt aus der Ferne näher und näher kommend Gesang:

„Der Seele Heil, die nun entflohn
Dem Leib der frommen Dulderin!"

Da ruft Wolfram:

„Dein Engel fleht für dich vor Gottes Thron, —
Er wird erhört! Heinrich, du bist erlöst!"

Mit einem Schrei verschwindet Venus — von der Wartburg aber, die vom Morgenrot beleuchtet daliegt, kommt ein Trauerzug, Edle bringen in offnem Sarge Elisabeths Leiche. Sterbend sinkt Tannhäuser über sie hin. Aber zugleich naht der Zug der jüngeren Pilger; hell schwingt sich ihr Heil! Heil! empor — sie sind gesandt, der Welt das hehrste Wunder zu verkünden: der dürre Stab in des Papstes Hand hat sich mit frischem Grün geschmückt, dem Sünder Vergebung, der Welt die Botschaft von Gottes endloser Gnade bringend. —

Wagner hat selbst erklärt, er sei in der Wahl des Tannhäuserstoffes gänzlich ohne Reflexion verfahren. Aber wie Wahrheit und Dichtung im Leben und Schaffen eines Künstlers unlösbar miteinander verknüpft sind, wie das Werk häufig zum Symbol wird, in dem des Künstlers Eigenleben im Allgemein-Menschlichen verschleiert und doch auch wieder enthüllt erscheint, so hat auch die Fabel des Tannhäuser, ähnlich wie die des Holländer, viele Züge aus der Persönlichkeit und dem Leben Wagners aus jener Zeit angenommen. Wie Tannhäuser der Venus, so hatte er der Göttin einer, sinnlich üppigem, flüchtig berauschendem Lebensgenuß dienenden Kunst gehuldigt. Dann war das Erwachen erfolgt, ein reineres, höheres Ziel hatte sich ihm gezeigt, ein Ziel, das nur in heißem Ringen zu erreichen war. Wohl stockte sein Fuß bisweilen noch, wenn verwirrend die Sirenengesänge früherer Erfolge zu ihm drangen — doch sie vermochten nichts mehr über ihn; er fühlte, daß nur, wenn er für diese Kunst des eitlen Scheins gänzlich erstorben sei, sich jene reinere ihm erschließen könne, wo sein Ideal seiner mit dem Kranze des Siegers harre.

Wie sehr ihn damals die Tannhäuserstimmung beherrschte, hat er uns selbst berichtet: „Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser entwarf und ausführte." Und an anderer Stelle: „Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei tätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung hindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie, als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre."

Mit dem Gedicht des Tannhäuser hat Wagner wieder einen großen Schritt vorwärts getan. Wie die beiden so verschiedenen Sagen ineinandergewebt sind, wie der komplizierte Stoff durchsichtigste, dramatische Gestalt empfangen hat, wie bei aller Natürlichkeit der Entwicklung doch immer auch auf szenische Wirkungen vollste Rücksicht genommen ist, alles das ist von außerordentlicher Meisterschaft. Auch die Charakterisierung der einzelnen Gestalten ist ungleich besser gelungen, als in den früheren Werken. Die

Sänger beispielsweise sind mit wenigen Strichen nur gezeichnet und doch atmen alle echtes Leben: der edel große Wolfram, der schwärmerische Walther, der biderbe Bitterolf. Auch Tannhäuser mit seinem Schwanken zwischen der Welt der Sinnenlust und der Sehnsucht nach reineren Gefilden ist als Ausdruck der menschlichen Doppelnatur durchaus wahr. Am feinsten gezeichnet jedoch scheint mir die Gestalt der Elisabeth. Um sie voll zu würdigen, müssen wir uns erinnern, daß im Tannhäuser zum erstenmal bei Wagner die Liebe zwischen Mann und Weib den Angelpunkt des Dramas bildet. Diese Liebe ist in allen Schattierungen gezeichnet: als jene aus den Tiefen der Empfindung geflossene, die in dem Geliebten den Quell alles Glückes sieht und lieber sterben, als ohne ihn leben will — das ist die Liebe Elisabeths zu Tannhäuser; dann die andere, dem Rausch der Sinne entstammte, für die nicht die Geliebte, sondern der Liebesgenuß das Höchste ist, das ist die Liebe Tannhäusers zu Venus; und endlich jene, sehnsüchtiger Verehrung entsprungene, die an die Seligkeit des Besitzes gar nicht zu denken wagt, und den eigenen Wünschen entsagend, nur das Glück der Geliebten will — das ist die Liebe Wolframs zu Elisabeth. In Elisabeth begrüßen wir die erste Wagnersche Frauengestalt, die nicht erst Heldin und dann Weib, sondern umgekehrt erst Weib und dann Heldin ist. Seit sie Tannhäusers Gesängen gelauscht, ist ein Neues, Fremdes in ihr erwacht — ein Sehnen, das mit allen Fasern ihres Herzens sie zu dem zieht, der solches Wunder gewirkt, ein Verlangen, das, ihr halb unbewußt, besitzen, genießen will. Deshalb ist sie, die ganz unter dem Zwange ihrer Liebe steht, die einzige, die eine zustimmende Bewegung macht, als Tannhäuser die genußfreudige, ewig neue, nie gestillte Liebe preist. Gerade, daß Elisabeth nicht in zu starren Gegensatz zu Venus gestellt ist, macht sie zu einer so überzeugenden Gestalt und die Liebe Tannhäusers zu ihr erst verständlich. Für eine Heilige hätte das Herz des Mannes, der an der Liebesgöttin Brust geruht, nie schlagen können. Aber daß sie, die keusche, reine, doch auch ein heißfühlendes Weib ist, daß sie ihm als ein so viel höheres und doch innerlich verwandtes Wesen erscheint, das ist es, was ihn zu ihr hinreißt.

Nicht sehr glücklich ist der Schluß des Gedichtes. Seit den ersten Dresd-

ner Aufführungen, wo weder Venus noch der Sarg mit Elisabeth tatsächlich erschienen, sondern nur wie in einer Vision angedeutet wurden, hat Wagner ihn mehrfach umgearbeitet — aber einen kleinen Riß, der sich da in dem sonst so fest gefügten Bau zeigt, hat er nicht zu beseitigen vermocht. Tannhäuser stirbt in dem Gedanken, daß seine einzige Hoffnung auf Erlösung in der Fürbitte Elisabeths ruhe, ihr Tod wird als das Opfer dargestellt, das sie ihrer Liebe bringt, um vor dem Thron der heiligen Jungfrau Vergebung für ihn zu erflehen. Kaum aber ist Tannhäuser tot, so kommen die Pilger mit der Botschaft des Wunders, das sich im fernen Rom begeben, Tannhäuser war also längst verziehen und es bedurfte des Opfers Elisabeths gar nicht mehr. Man hat hier und da diesen Zwiespalt zu beseitigen gesucht, indem man den Papst nicht wie bei Wagner zu Tannhäuser sagen läßt: „Wie dieser Stab in meiner Hand", sondern „Wie dieser Stab in deiner Hand" und im Augenblick, wo der Tod Elisabeths verkündet wird, den Stab in Tannhäusers Hand in frischem Grün erblühen läßt. Damit wird fraglos die dramatische Schwierigkeit beseitigt. Aber nun entsteht ein Widerspruch zwischen Text und Musik, denn daß Wagner für dieses Wundergeschehnis, in das das ganze Werk doch nun als äußersten Höhepunkt mündet, ganz andere Töne gefunden hätte, als die es notgedrungen jetzt auf der Bühne begleiten, darüber kann kein Zweifel sein. Und noch ein anderer Gedanke drängt sich auf: Würde der Begriff der Erlösung nicht edler und eindringlicher gefaßt erscheinen, wenn sie nicht um des Opfers und der Fürbitte Elisabeths willen gewährt wäre, sondern weil Tannhäuser sich zu wahrer Reue und damit zu innerer Erlösung durchgerungen hätte? Doch es war wohl im eigentlichsten Wesen und Geschick Wagners begründet, daß die Idee des Weibes, das sein alles und sich selbst für den Mann zu opfern bereit ist, eine so seltsame Faszination für ihn hatte. Vom „Liebesverbot" an taucht sie, wie wir schon gesehen haben, immer wieder in seinen Werken auf. Vielleicht klingt darin die geheime Sehnsucht nach der Frau nach, die ihn ganz verstünde und das Beste, das in ihm ruhe, zur Tat zu erlösen vermöchte, jene Sehnsucht, der er im Jahre 1854 einmal in dem schmerzlichen Ausruf an Liszt Worte gab: „Ach liebster, liebster, einzigster Franz! Gib mir ein Herz, einen Geist, ein weib-

liches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz faßte, wie wenig würde ich dann nötig haben von dieser Welt!"

Wie das Gedicht, so ist auch die Musik zum Tannhäuser ein Beweis für die Schnelligkeit und Intensität, mit der sich die künstlerische Entwicklung Wagners jetzt vollzog, wenn diese Entwicklung sich hier auch weniger in der Richtung einer energischeren Betonung der neuen Prinzipien, als einer allgemein erhöhten Ausdrucksfähigkeit äußert. Der Stoff schon mit seiner Neigung zu Massenwirkungen, glänzenden Aufzügen, großen Chören und geschlossenen Nummern bedingt das opernhafte Element viel mehr, als das beim Holländer der Fall war. Die abwechslungsreiche, fast atemlos forteilende Handlung ließ nur an wenigen Stellen ein Verweilen auf den seelischen Motiven zu; dadurch konnte das Leitmotiv, das ja gerade in der Ausmalung der letzteren seine eigentliche Aufgabe hat, nicht in der erweiterten Bedeutung hervortreten, wie man es nach dem Holländer hätte erwarten sollen. Der Fortschritt liegt im Tannhäuser entschieden im rein musikalischen. Die lyrischen Stellen vor allem zeigen ungleich eigenartigeren Charakter, wie die in den älteren Opern; zwar benutzt Wagner auch hier noch die altbewährten italienisierenden Melismen häufiger als man wünschen möchte, aber mit Ausnahme ganz seltener Stellen steigt seine Melodie nie zu Gemeinplätzen herab, wie wir sie früher so zahlreich antrafen. Mit ganz außerordentlichem Glück ist der Gegensatz zwischen den heidnischen und christlichen Elementen des Stoffes herausgearbeitet. Während die Pilgerchöre voll einfacher Würde sind, hat Wagner für die Venusbergszene, mit ihrer Mischung von schwüler Sinnlichkeit und bacchantischer Lust, Töne von dämonischer Gewalt gefunden; unvergleichlich ist auch der Reichtum der orchestralen Farben, die er hier verwendet, und die suggestive Kraft, die die Musik allein schon durch die Eigenartigkeit der Klangmischungen erreicht. Gleich genial ist die feine Differenzierung der Orchesterfarben während des Sängerkrieges und vor allem auch die Zurückhaltung, die sich Wagner dabei auferlegte: für die Gesänge Wolframs und Walthers genügt die Harfe, unterstützt von diskreten Akkorden der Streicher und Bläser, erst wenn Tannhäuser sein „Dir Göttin der Liebe" anhebt, setzt das volle Orchester mit geteilten, in hoher Lage tremolierenden Geigen ein,

und der sinnlich üppige Charakter, den dieser scharfe Kontrast der Musik gibt, versetzt uns wie mit einem Schlage in die Atmosphäre des Venusberges. Über den großen Marsch, den deutschesten und glanzvollsten, den die Opernliteratur überhaupt hervorgebracht hat, brauchen wir kein Wort zu verlieren, und wenn wir noch die Kunst erwähnen, mit der die Massen behandelt und in der noch zu besprechenden großen Schlußszene des zweiten Aktes zu einer Steigerung von ungeheurer Wirkung verwandt sind, so haben wir die wichtigsten allgemeinen Punkte angedeutet.

Das Einzelne der Musik ist zu klar, als daß es eingehenderer Erläuterung bedürfte. Im Folgenden ist das Wesentlichste hervorgehoben.

Für den allgemeinen Charakter der Ouvertüre können wir auf das Bezug nehmen, was wir über die vom Holländer gesagt haben. Auch hier wird „in allzu feuriger Vorausnahme" das Drama, das wir erst noch miterleben sollen, schon in seiner entscheidenden Entwicklung uns vorgeführt. Der Gesang der Pilger (1) eröffnet sie. Wie aus der Ferne zieht er heran, kommt näher und näher, wächst in jubelnder Zuversicht zu gewaltigem Fortissimo und entfernt sich dann wieder, allmählich ganz verklingend. Plötzlich dringen wollüstige Klänge an unser Ohr (2) (siehe die eigenartige Verwendung der Bratschen) und der verführerische Zauber des Venusberges tut sich vor uns auf. Mitten in den Taumel der Lust hinein tönt Tannhäusers begeistertes Lied zum Preise der Göttin (3) und wir sehen sie selbst vor uns in ihrer bestrickenden Schönheit (4). Höher und höher steigen die Wogen bacchantischer Freude, da ertönt noch einmal der Sang der zurückkehrenden Pilger leise hinein. Vor ihm muß der höllische Zauber weichen, nur ein eigentümliches „Schwirren und Säuseln" erinnert noch an ihn. In triumphierender Größe aber erhebt sich das Lied des Glaubens, das großartige Stück zu einem Abschluß von fabelhaft packender Wirkung bringend.

Für die erste Szene hat Wagner nur ein einziges neues Motiv, das des Sirenengesanges (5), hinzugenommen, das durch den Akkord (x) so wundersam sehnsüchtigen Charakter bekommt. Höchst effektvoll und gesanglich dankbar ist die dreimalige Einführung des Venusliedes Tannhäusers; indem es jedesmal in einer höheren Stimmlage gebracht ist (Des, D, Es), er-

hält es schon durch den helleren Klang immer extatischeren Charakter. Aus dem Folgenden hebe ich nur das so volkstümlich anmutende Lied des Hirten hervor, dessen Schalmei dann in reizvollen Gegensatz zu dem ernsten Gesang der Pilger tritt. Daß auch im Tannhäuser die schon beim Holländer betonte Kunst Wagners, den Hörer unmerklich aus einer Stimmung in die andere zu führen, bedeutsam hervortritt, braucht kaum erwähnt zu werden; gleich hier bietet der Übergang vom Gesang der Pilger zum Erscheinen der Jagdgesellschaft ein Beispiel, doch finden sich noch charakteristischere in den späteren Akten und können mühelos vom Leser selbst analysiert werden. In der nun folgenden Szene bildet Wolframs Gesang mit der schönen Kantilene „War's Zauber, war es reine Macht" den Höhepunkt. — Der freudige Gruß der Sänger mit den darein schmetternden Jagdhörnern bringt den Akt zum Abschluß.

Das Vorspiel des zweiten Aktes bereitet die froh erregte Stimmung vor, in der Elisabeth die Halle, der sie solange ferngeblieben, wieder begrüßt; nur einmal klingt drohend der Venus: „Zieh' hin, Betörter, suche dein Heil und finde es nie" hinein. Der Gesang selbst, längst ein beliebtes Paradestück der Sängerinnen, steht noch in seiner geschlossenen Form ebenso auf dem Boden der älteren Oper wie Wolframs Gesang im ersten Akt und viele andere Nummern; sogar die in ihr so beliebten, später von Wagner grundsätzlich verpönten Wort- und Satzwiederholungen fehlen nicht: das „Sei mir gegrüßt" hören wir beispielsweise fünfmal hintereinander.

Es folgt die große, in ihrem ersten Teil ungemein packende Szene zwischen Elisabeth und Tannhäuser; besonders schön empfunden ist der Übergang von mädchenhaft scheuer Zurückhaltung zum leidenschaftlichen Liebesgeständnis. Dagegen ist die Stelle, wo die Stimmen der beiden Liebenden sich vereinen, überaus enttäuschend. Die schablonenhafte Melodie mit ihren ewigen Doppelschlägen und Wortwiederholungen („Dem neu erkannten Leben darf ich mich mutig weihn, ja ich darf mich ihm weihn" und so fort, ein halbes dutzendmal) ist die schwächste des ganzen Werkes und erhebt sich nicht viel über die entsprechende im Holländer. Freilich trifft auch auf sie zu, was wir von jener sagten: den Vollklang der Empfindung konnte Wagner immer nur dann in seiner Musik anschlagen, wenn er selbst dieser

Empfindung ganz voll war. Aber auch hier lähmte das innerlich nicht recht Überzeugende der Szene die Schwingen seiner Phantasie; denn Tannhäuser, den wir nur eben in den Armen der Liebesgöttin sahen, soll jetzt schon wieder Elisabeth seine Liebe beteuern; das sinnliche, sein ganzes Wesen erfüllende Feuer, das in seinem Gesang an Venus loderte, wäre hier übel angebracht und wie wenig ihm jede andere Art der Liebe ist, das tritt ja im Sängerstreit bald zutage. Die Schwierigkeit der Situation, die es fast unmöglich machte, wirklich überzeugende Töne anzuschlagen, ließ Wagner schließlich lieber zum Nächsten, Landläufigsten greifen, als eine Leidenschaft heucheln, die er nicht fühlte.

Die nun folgenden Szenen sind bereits ihrer allgemeinen Bedeutung nach geschildert worden. Die große Schlußszene zeigt Wagners dramatische Begabung von ihrer großartigsten Seite: der Aufschrei Elisabeths, als sie sich den Schwertern der Ritter entgegenwirft, das sich daran schließende Ensemble, Elisabeths rührende Bitte um sein Leben mit dem ergreifenden: „Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben" (6), das wilde Durcheinander der Stimmen, nachdem der Landgraf das Entscheidungswort gesprochen, das plötzliche Hineinklingen des Pilgerchors, alles das vereinigt sich zu einer Gesamtwirkung von hinreißender Gewalt.

In der Einleitung zum dritten Akt fällt der Musik die Aufgabe zu, Tannhäusers Pilgerfahrt zu schildern. Mit dem Pilgerchor (b) und Elisabeths Motiv (6) knüpfen wir an das Vorhergehende an; dann taucht ein neues Motiv auf (7) — grüblerisch, stockend, in Reue zerknirscht. Wie gebrochen, zu Tode müde, schleicht es neben dem immer wiederkehrenden Pilgerchor her, bis der majestätische Einsatz des Gnadenthemas (8) die Ankunft in Rom verkündet; daß diese Stelle dem Hörer kaum verständlich sein kann, da das Thema 8 erst später seiner Bedeutung nach erklärt wird, erwähne ich nur nebenbei — der Wirkung des Stückes wird dadurch kaum Abbruch getan. Ganz allmählich macht die feierlich gehobene Stimmung einer stilleren Platz, wie aus weiter Ferne klingt das Motiv 8 noch einmal auf vier gedämpften Geigen zu uns, worauf eine Hoboe höchst ausdrucksvoll zu Elisabeths Thema überleitet, während der männlich weiche Ton eines Cellos zu Wolframs Szene führt. Die älteren Pilger kehren mit demselben

Gesang, mit dem sie im ersten Akt auszogen, heim. Elisabeths sich daran schließendes Gebet gehört zu den schönsten Inspirationen des frühen Wagner. In der darauffolgenden Szene zwischen Wolfram und Elisabeth hat das Orchester, was in Elisabeths Herzen vorgeht, zu schildern. Als Wolfram fragt, ob er sie nicht geleiten dürfe und sie ihm zu verstehen gibt, zu welchen Sphären ihr Weg jetzt führe, da bringt die Klarinette wie eine wehmütige Erinnerung die Stelle aus ihrem Duett mit Tannhäuser: „Der Sänger klugen Weisen lauscht' ich sonst wohl gern" um in das „Ich fleh für ihn" überzugehen, den Anfang und das Ende ihres kurzen Liebesglückes andeutend. Walthers Gesang aus dem Wettstreit: „Dir hohe Liebe töne begeistert mein Gesang", jetzt der Baßklarinette zuerteilt, zeigt uns, wie es in Wolframs Herzen aussieht. Leiser und leiser, wie verhauchend, erklingt das verheißungsvolle „ich fleh für ihn" — und wie Todesahnung erfaßt es Wolfram und tönt durch seinen Gesang: „Wie Todesahnung, Dämmrung deckt die Lande", der in das, vielleicht etwas zu weiche Lied an den Abendstern übergeht. Jetzt erscheint Tannhäuser; die Szene, in der er von seiner Fahrt nach Rom, seiner Reue, des Papstes Fluch, seinem verzweifelten Entschluß, den Trost, den der Himmel ihm versagt, an der buhlerischen Göttin Brust zu suchen, erzählt, ist von außerordentlicher Kraft. Ton und Wort sind hier untrennbar miteinander verschmolzen; hier tritt die Kunst des Komponisten, wie die des Sängers, durchaus in den Dienst des Dramas und inmitten von so vielem, was rückwärts weist, greift diese Stelle weit in die Zukunft voraus und sagt deutlich, wohin unabweisbar ihr Schöpfer auf diesem Wege kommen mußte. Thematisch baut sie sich in der Hauptsache auf die Motive 2, 7, 6 und 8 auf, ein neues, kurzes, wie entsetzt aufstöhnendes (9) tönt häufig hinein. Noch einmal zieht mit dem Erscheinen der Venus die ganze Venusbergmusik an uns vorüber, während der Chor der jüngeren Pilger jetzt das vollständige Thema 8 bringt, dessen erster Teil uns wie eine Vorahnung des Glaubensthemas aus dem Parsifal anmutet. Mit dem in höchstem triumphierendem Glanze einsetzenden ersten Pilgerchor endet das Werk.

Mit dem Tannhäuser hat Wagner, wie in prophetischer Vorahnung, den später so oft gegen ihn erhobenen Vorwurf, er habe die Formen der alten

Oper aufgegeben, weil sie ihm nicht lagen, aufs schlagendste widerlegt. Es ist, als habe hier alles, was an rein musikalischem Können in ihm schlummerte, zu höchster Reife entwickelt werden sollen, damit er nun doppelt stark gerüstet auf den Kampfplatz treten und im Bewußtsein, daß seine Kunst jeder Aufgabe gewachsen sei, sie ganz in den Dienst der neuen Idee stellen könne. Wenn fortan der Musiker Wagner dem Dramatiker Wagner den Vortritt ließ, so geschah es nicht, weil jener diesem nicht gewachsen war, sondern im Gegenteil: der Dramatiker konnte erst mit ganzer Kraft seine Schwingen rühren, da er wußte, daß der Musiker ihm zu folgen vermöge, wie hoch er auch immer seinen Flug nehme. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, erscheinen die Konzessionen, die Wagner im Tannhäuser der alten Oper macht, erst im rechten Lichte.

Fünfzehn Jahre nach der ersten Aufführung des Tannhäuser hat Wagner das Werk einer teilweisen Überarbeitung unterzogen. Zum Zweck der Pariser Aufführung, von der wir noch zu sprechen haben werden, gestaltet er die ganze Szene im Venusberg um, teils um den Wünschen der Pariser, die sich eine Oper nicht ohne ein größeres Ballett denken konnten, entgegenzukommen, teils um die Rolle der Venus und damit den Gegensatz zwischen ihr und Elisabeth noch wirkungsvoller herauszuarbeiten. „Frau Venus habe ich steif erfunden; einige gute Anlagen, aber kein rechtes Leben", so heißt es in einem Brief aus dem Jahre 1860. Liest man die neu hinzugedichteten Verse, so bemerkt man sofort einen Unterschied in der Sprachbehandlung:

„Die du bekämpft, die du besiegt,
Die du verhöhnt mit jubelndem Stolz,
Flehe sie an, die du verlacht;
Wo du verachtest, jammre um Huld!
Deiner Schande Schmach blüht dir dann auf,
Gebannt, verflucht folgt dir der Hohn . . ."

Oder:

„Was sagt 'ich? was sagt er?
Wie es denken? — wie es fassen? —
Mein Trauter, ewig mich verlassen! —"

Es ist nicht der Dichter des Tannhäuser, sondern der des Tristan, der da

zu uns spricht. So durchdrungen er selbst von der Vortrefflichkeit der Tannhäuserdichtung war — „so konzis und unabänderlich“ nennt er sie einmal in einem Brief an Mathilde Wesendonck, „daß er im Vergleich nur sehr wenig kenne, dem er die gleiche Eigenschaft zusprechen könne“ und „daß sie besser gar nicht hätte gemacht werden können“ — so war es ihm doch unmöglich, sich noch einmal in die Stimmung jener fernen Tage zurückzufinden. Was er in den letzten Jahren durchlebt, was im Tristan seinen höchsten Ausdruck gefunden — die Seligkeit und die Verzweiflung der Liebe — zittert in diesen Versen nach und nicht nur in ihnen: auch die Musik ist ganz aus der Tristanstimmung heraus entstanden — so ist beispielsweise die üppige Erregtheit, die die ältere Fassung der einleitenden Ballettszene atmet, verglichen mit der rasenden Extase der neuen, wie das Lächeln eines Kindes zum trunkenen Gelächter einer Bachantin. „So etwas konnte ich damals noch nicht machen“, diese Worte, die sich ebenfalls in dem oben zitierten Briefe finden, sind zweifellos berechtigt, aber ebenso zweifellos ist es, daß, so berauschend grandios die neue Bearbeitung auch ist, sie dem Werk als ganzem nichts genützt hat. Man denke sich, daß der Beethoven der letzten Quartette einen Satz eines der ersten durch einen neuen ersetzt hätte — wie sonderbar hätte er uns in solcher Umgebung angemutet, wie anders hätten uns die darauffolgenden jetzt geklungen. Dasselbe gilt von der Pariser Tannhäuserbearbeitung; sie ist in jedem Betracht auf einen zu verschiedenen Ton gestimmt, als daß sie nicht aus dem Gesamtorganismus des Werkes als ein Fremdkörper heraustreten sollte, und so hohen Genuß sie uns gewährt, so können wir doch den Theatern nicht ganz unrecht geben, die die ursprüngliche Fassung ihren Aufführungen zugrunde legen.

Lohengrin

Romantische Oper in drei Akten

Die Sage vom Lohengrin begegnet uns zuerst im „Parcival“ des Wolfram von Eschenbach (um 1210 geschrieben): dort wird von einer Fürstin von Brabant berichtet, die so keusch war, daß sie nur einen Freier heiraten wollte, den Gott selbst ihr sende. Trotz des Drängens ihrer Vasallen bleibt sie bei ihrem Entschluß. Da kommt in kleinem Kahn, gezogen von einem Schwan, Lohengrin, Parcivals Sohn von Monsalvat, der Burg des heiligen Grals entsandt:

„Fraget nimmer, wer ich bin,
So bleib' ich bei Euch fürderhin,
Werd' ich zu Eurer Frag' erkoren,
Meine Minne habt Ihr bald verloren!“

So warnt er die Fürstin. Sie schwört, nimmer die verbotene Frage zu tun, wird sein Weib und lebt lange glücklich mit ihm. Dann aber packt sie doch die Neugier, sie vergißt ihr Versprechen und sofort erscheint der Schwan wieder und Lohengrin wird ihr auf ewig entführt. Beim Abschied übergibt er ihr ein Schwert, ein Horn und einen Ring.

Eine weit umfassendere Darstellung hat die Sage in einem um 1290 erschienenen mittelhochdeutschen Gedichte gefunden, das sich an das früher erwähnte Gedicht vom Wartburgkrieg anschließt. Dort befragt Klingsor den mythischen Wolfram über König Artus und seine Tafelrunde, und Wolfram erzählt im Zusammenhang damit die Geschichte des Lohengrin, die hier in die Zeit König Heinrichs I. verlegt ist und Lohengrin als Streiter gegen Friedrich von Telramund einführt, der Elsa zur Ehe mit sich zwingen will.

Seine Beschäftigung mit der Tannhäusersage und dem Gedicht vom Wartburgkrieg vermittelte schon in Paris Wagners Bekanntschaft mit der Geschichte des Lohengrin, doch hatte das Gedicht, das ihm den Lohengrin in einer „zwielichtig mystischen Gestalt zubrachte“, ihn, wie er erzählt, zunächst „mit Mißtrauen und dem gewissen Widerwillen erfüllt, den wir beim Anblicke der geschnitzten und bemalten Heiligen an den Heerstraßen und

in den Kirchen katholischer Länder empfinden. Erst als der unmittelbare Eindruck dieser Lektüre sich mir verwischt hatte, tauchte die Gestalt des Lohengrin wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor meiner Seele auf; und diese Kraft gewann von außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrinmythos in seinen einfacheren Zügen und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist". Wir sehen hier die erste Frucht der tiefschürfenden Studien in der deutschen Volks- und Sagengeschichte, die er an der Hand der Schriften Jacob Grimms und anderer in Dresden machte. Sie zeigen sich auch in der historischen Treue der Einkleidung, die er der Erzählung gibt; so ist beispielsweise die Darstellung des Gottesgerichtes und der Hochzeitszeremonien ein durchaus exaktes Bild zeitgenössischer Sitten.

Auf einer Erholungsreise nach Marienbad, die Wagner nach Beendigung des Tannhäuser im Sommer 1845 unternahm, wurde das Gedicht zum Lohengrin entworfen und nach der Heimkehr so rasch ausgeführt, daß Wagner es den Freunden im Kränzchen bereits im November vorlesen konnte. Wie schnell dann auch die Skizze der Musik in ihren Hauptzügen entstand, ist bereits erwähnt worden. Bei der Ausführung begann Wagner zuerst mit dem dritten Akt, dessen besondere Schwierigkeiten ihm die sofortige Inangriffnahme ratsam erscheinen ließen, er wurde im März, das übrige im August 1847 beendet; bis zum März 1848 war auch die Orchesterpartitur fertig gestellt. Nachdem dann die Aufführung in Dresden, für die die Vorbereitungen unter Wagners Leitung bereits im Gange waren, durch seine „politische" Betätigung vereitelt worden war, erlebte das Werk erst im Jahre 1850 in Weimar unter Liszt seine Uraufführung, und erst zwölf Jahre später, als es längst auf allen größeren Bühnen Deutschlands heimisch geworden war, wurde es dem Meister vergönnt, es in Wien zu hören.

Die Dichtung. Erster Akt: König Heinrich, der Vogler, ist nach Antwerpen gekommen, die Brabanter aufzurufen zum Kampf wider die Ungarn. In einer Aue am Ufer der Schelde thront er unter einer mächtigen Eiche, umgeben von seinen Edlen. Da tritt Friedrich von Telramund vor

ihn, Klage zu führen gegen Elsa, des toten Herzogs von Brabant Tochter; des Mordes zeiht er sie und geheimer Buhlschaft — den Bruder Gottfried habe sie beseitigt, um als Herrin von Brabant offen ihres Buhlen zu pflegen. Nun fordert er, als der Nächste aus des Herzogs Blut, den Thron, der ihm, nicht der Brudermörderin, gebühre. — Voll Entsetzen lauscht man den fürchterlichen Worten. Auf des Königs Befehl aber wird durch den Heerrufer Elsa vor seinen Richterstuhl geladen. Langsam und verschämt naht sie mit ihren Frauen, so licht und rein dünkt sie allen, schwer scheint's, an ihre Schuld zu glauben. Doch als der König sie fragt, was sie der Klage entgegne, hat sie nichts zu erwidern und als er weiter fragt: „So bekennst du deine Schuld?" da antwortet sie nur: „Mein armer Bruder!" Endlich, als der König sie drängt, was sie ihm zu vertrauen habe, da erzählt sie in stiller Verklärung vor sich hinblickend: „Einsam in trüben Tagen habe sie zu Gott gefleht — da sei es wie ein Zauber über sie gekommen, daß die Augen ihr zufielen und sie in süßen Schlaf sank. Und plötzlich nahte sich ihr in lichter Waffen Scheine ein Ritter, wie sie so tugendlich rein noch keinen ersah, aus den Lüften trat er zu ihr, ihr Tröstung gebend — des Ritters will sie wahren, er soll ihr Streiter sein!" Und der König befiehlt, daß das Gottesgericht entscheiden solle. Friedrich ist bereit, im Kampf auf Leben und auf Tod seine Klage zu vertreten. Nun soll Elsa den Streiter nennen, den sie kiese. Doch wie traumumfangen kann sie nur erwidern:

„Des Ritters will ich wahren,
Er soll mein Streiter sein."

Laut läßt der Heerrufer seinen Ruf erschallen:

„Wer hier im Gotteskampf zu streiten kam
Für Elsa von Brabant, der trete vor!"

doch keiner rührt sich; noch einmal ertönt sein Ruf — langes düstres Schweigen allein antwortet ihm. Da sinkt Elsa in die Knie:

„O Herr, nun meinem Ritter sage,
Daß er mir helf' in meiner Not . . ."

Und plötzlich — welches Wunder! — in weiter Ferne zeigt sich ein Nachen, von einem Schwan gezogen, ein Ritter in ihm; hoch aufgerichtet steht er da,

in herrlichem Waffenschmuck. In staunender Ergriffenheit ist alles dem Ufer zugeeilt; Telramund allein bleibt in finsterem Unmut mit Ortrud, seinem Weibe, zurück. Jetzt ist der Schwan am Ufer angelangt — auf sein Schwert gestützt, den Helm auf dem Haupte, den Schild auf dem Rücken, in silberner Rüstung steht der Fremde im Nachen, während es ihm von allen Seiten: „Gegrüßt, gegrüßt du gottgesandter Held“ entgegentönt. Jetzt neigt er sich zum Abschied zu seinem Schwan: „Kehr' wieder nur zu unserm Glück“, so ruft er ihm zu, „leb wohl, leb wohl, mein lieber Schwan!“ Langsam schwimmt dieser den Fluß zurück — der Fremde aber tritt feierlich vor, ehrfurchtsvoll grüßt er den König, dann verkündet er, daß er gesandt sei, für Elsa zu streiten. Von seligen Gefühlen überwältigt, ist sie zu seinen Füßen hingesunken, und als er sie nun fragt, ob sie sein Weib sein wolle, wenn er im Kampfe für sie siege, da erwidert sie in völliger Hingabe:

„Wie ich zu deinen Füßen liege,
Geb' ich dir Leib und Seele frei.“

Doch eines verlangt er von ihr:

„Nie sollst du mich befragen,
Noch Wissens Sorge tragen,
Woher ich kam der Fahrt,
Noch wie mein Nam' und Art!“

Warnend wiederholt er noch einmal seine Worte — sie aber, voll Innigkeit zu ihm aufblickend, gelobt ihm, ihrem Engel, ihrem Erlöser, in Treue sein Gebot zu halten, und er zieht sie mit dem entzückten Ausruf: „Elsa, ich liebe dich!“ an seine Brust. Dann tritt er in die Mitte. Laut tut er allen kund, daß Elsa frei von Schuld sei, Gottes Urteil selbst soll für sie sprechen! — Der Kampf beginnt, doch nicht lange währt er, dann sinkt Telramund von des Fremden Streiche getroffen, zu Boden; der setzt ihm sein Schwert auf den Hals, doch großmütig schenkt er ihm das Leben, das ihm verfallen ist, auf daß er es der Reue weihe. Unter dem Jubel der Männer und Frauen führt der König selbst dem Sieger die Braut zu.

Zweiter Akt: Es ist Nacht; durch die hellerleuchteten Fenster der Burg, in der Elsas Hochzeit gefeiert wird, ertönt fröhlicher Hörnerklang. Unten aber, im Dunkeln, in ärmlicher Kleidung, sitzen Friedrich und Ortrud.

Geächtet, von allen verlassen, schlechter als der Knechte schlechteste, müssen sie, verjagt von Haus und Hof, hinausziehen. Von wütendem Schmerz gepackt, schreit er auf — er kann's nicht fassen, daß seine Ehre hin, sein Wappenschild zerbrochen sei wie sein Schwert, und wild flucht er seinem Weibe, das ihn umstrickt, das ihm erzählt, mit eigenen Augen habe sie es gesehen, wie Elsa im Weiher den Bruder ertränkte — nun hat Gott selbst ihn geschlagen! Da ruft Ortrud in fürchterlichem Hohne: „Gott? nennst du deine Feigheit Gott?“ Hätt' sie nur einen Tag hier Macht, sie zeigte ihm sicher, welch schwacher Gott es sei, der jenen beschützt! Wer ist er denn, der Fremde, den ein Schwan herbeigeführt? Ein Wort aus Elsas Munde, die eine Frage nur, und hin ist seine Macht! Sie gilt es zu umgarnen, des Argwohns Gift in ihr Herz zu träufeln! Und glückt das nicht, so gibt's ein anderes Mittel noch: jedes Wesen, das durch Zauber stark — wird ihm des Leibes kleinstes Glied entrissen, so muß es sich alsbald in seiner wahren Art zeigen.

Und während so des Hasses und der Rache Netz gesponnen wird, erscheint Elsa in weißem Gewande auf dem Söller ihrer Kemenate, den Lüften, die so oft ihre Klagen gehört, von ihres Herzens Seligkeit zu erzählen. Da tönt ihr Name durch die Nacht — es ist Ortrud, die ihn gerufen; wie in Reue zerknirscht liegt sie unten im Staube, selbst sich anklagend, daß sie von unseligem Wahn betört, Elsa, die Reine, einer Schuld geziehen. Elsa, des Wunsches voll, in ihrem Glück der Unglücklichen Trost zu geben, kommt selbst, sie zu sich heraufholen. Wild jubelt Ortrud auf und die alten Götter ruft sie, die des Christengottes spottet, zur Rache an den Abtrünnigen auf. Schon ist Elsa bei ihr, sie erbebt, da Ortrud, die sie sonst nur in stolzer Pracht geschaut, sich ihr zu Füßen wirft. Sie hebt sie auf — sie will, daß sie, reich geschmückt wie sonst, an ihrer Seite morgen zum Münster gehe und Ortrud, überfließend von Dankbarkeit, will nur ihr noch ihr Leben weihen, daß es vor der Reue Not geschützt bleibe. Und als Elsa sie fragt: „wie meinst du das?“ da warnt sie sie, nicht blind ihrem Glücke zu trauen — denn ach! könnte nicht der Zauber, der ihr den Geliebten gebracht, ihn ihr auch rauben? Wohl zuckt Elsa bei diesen Worten zusammen, dann aber wendet sie sich mit mitleidsvoller Trauer wieder zu Ortrud — sie will die

Ärmste, die wohl nie das Glück besessen, lehren, daß es ein Glück gibt, das ohne Reue ist und sie zieht sie mit sich in ihr Gemach.

Der Tag bricht an, vom Turm ertönt ein Morgenlied, Edle und Mannen versammeln sich vor dem Münster. In reichen Gewändern, hochzeitlich geschmückt, naht Elsa im Zug ihrer Frauen. Unter dem Jubel des Volkes will sie die Stufen zum Münster ersteigen, da wirft sich Ortrud ihr in den Weg: ihr gebühre der Vortritt, denn durch falschen Zauber, nicht durch Gottes Gericht, sei Telramund unterlegen! Wer ist der Fremde? weshalb weigert er sich, Namen und Geschlecht zu nennen? — Stolz weist Elsa sie zurück — doch der Pfeil haftet in ihrer Brust, und als mit dem König nun auch ihr Ritter erscheint, da stürzt sie sich wie hilfesuchend an seine Brust: „Mein Retter, schütze mich vor dieser Frau!“ und auf seine Frage: „Sag' Elsa mir! vermocht' ihr Gift sie in dein Herz zu gießen?“ verbirgt sie weinend ihr Gesicht. Er aber richtet sie auf und will sie fort ins Münster führen. Da wagt Telramund selbst hervorzutreten und den Fremden des Betrugs zu zeihen — ein Zaubertier habe ihn gebracht:

„Wem solche Zaubertiere frommen
Des Reinheit achte ich für Wahn —“

doch der erwidert voll Würde: Niemandem, selbst dem König nicht, brauche er Rede zu stehen. Nur eine sei, der müsse er Antwort geben, Elsa — aber betroffen stockt er, als er sie in wildem inneren Kampfe vor sich hinstarrend erblickt. „Elsa“, ruft er,

„Läßt nicht des Zweifels Macht dich ruhn?
Willst du die Frage an mich tun?“

da rafft sie sich noch einmal auf:

„Mein Retter, der mir Heil gebracht!
Mein Held, in dem ich muß vergehn!
Hoch über alles Zweifels Macht
Soll meine Liebe stehn!“

Zugleich ertönt die Orgel aus dem Münster, die Glocken beginnen zu läuten und ihr Klang mischt sich in die jubelnden Rufe des Volkes, als der König Elsa und den Ritter die Stufen des Münsters hinaufgeleitet.

Dritter Akt: Der Hochzeitsjubel ist verrauscht. Unter festlich fröhlichen

Gesängen wird das herrliche Paar ins Brautgemach geleitet. Leise verklingt das Brautlied in der Ferne und die Liebenden sind allein. Voll Seligkeit ist sie an seine Brust gesunken und in überströmendem Glück leitet er sie nach dem Ruhebette, wo sie aneinandergeschmiegt sich niederlassen. Wie süß ihr Name von seinen Lippen kommt, als er jetzt sie fragt:

„Elsa, mein Weib, du süße, reine Braut!
Ob glücklich du, das sei mir jetzt vertraut!“

Zärtlicher immer klingt sein „Elsa“ an ihr Ohr — ach, daß nicht auch sie ihn bei seinem Namen nennen kann!

„Wie süß mein Name deinem Mund entgleitet!
Gönnst du des deinen holden Klang mir nicht?“

Das erste Wort ist gesprochen, all seine heiße Liebe ist vergessen in der verzehrenden Angst, daß sein Geheimnis ihr Unheil drohen müsse. Noch einmal warnt er sie: ihr Lieben allein kann ihn ja für das, was er um sie verließ, lohnen.

„Drum wolle stets den Zweifel meiden,
Dein Lieben sei mein stolz Gewähr;
Denn nicht kam ich aus Nacht und Leiden,
Aus Glanz und Wonne kam ich her.“

Da schreit sie auf, wie vom Wahnsinn gepackt:

„Das Los, dem du entronnen,
Es war dein höchstes Glück:
Du kamst zu mir aus Wonnen
Und sehnest dich zurück . . .“

Vergebens sucht er sie zu beruhigen; ihr ist's, als sähe sie den Schwan — schon kommt er, ihn zu holen — und verzweifelt schreit sie auf:

„Nichts kann mir Ruhe geben,
Dem Wahn mich nichts entreißt,
Als — gält es auch mein Leben! —
Zu wissen — wer du seist?“

„Weh mir, was tatest du“ entringt es sich ihm in tiefstem Schmerz. Da plötzlich sieht Elsa Telramund, der mit vier brabantischen Edlen hereinbricht. Mit einem fürchterlichen Schrei reicht sie dem Gatten rasch sein Schwert hin; von seinem Streich getroffen, stürzt Telramund tot nieder,

die anderen sind in ihre Knie gesunken. Ohnmächtig liegt Elsa am Boden — schwere, atemlose Stille lagert auf dem Raum, aus dem das Glück so jäh entwichen. Dann ermannt sich der Held — den Edlen befiehlt er, die Leiche vor des Königs Gericht zu tragen, dort soll auch Elsa ihrer Frage Antwort erhalten.

Wieder sind wir in der Aue am Ufer der Schelde; mit freudigen Worten dankt der König seinen Lieben von Brabant, die gekommen sind, in den Kampf mit ihm wider des Reiches Feinde zu ziehen. Nur einer fehlt, der Gottgesandte, wo weilt er? Da entsteht scheues Gedränge, ein schauerlicher Zug naht, auf einer Bahre bringen die vier Edlen die Leiche Telramunds. Und jetzt schreitet langsam, wankenden Schrittes auch Elsa heran, während zugleich jubelnder Zuruf den Helden von Brabant begrüßt. Er ist gekommen, Klage zu führen, Klage wider den Mann, der nächtens ihn überfallen und Klage gegen sie, die ihren Schwur gebrochen. Hier vor aller Welt, vor König und Reich, soll ihr Antwort werden, hier sein Geheimnis enthüllt sein. Und nun erzählt er von Monsalvat, der Burg in fernen Landen, wo ein Gefäß von wundertätigem Segen als höchstes Heiligtum bewacht wird; von einer Engelsschar ward es einst herabgebracht, daß sein der Menschen reinste pflegen und alljährlich einmal naht vom Himmel eine Taube, seine Wunderkraft zu stärken. Der Gral wird es genannt und die zu dienen ihm erkoren, die rüstet er mit überird'scher Kraft, selbst, wenn von ihnen einer als Streiter für der Tugend Recht in fremde Lande entsandt wird, schützt seine heilige Kraft ihn, so lange er als sein Ritter unerkannt bleibt, doch unerbittlich muß er von dannen ziehen, wenn seine Art enthüllt ward.

„Nun hört, wie ich verbotner Frage lohne!
Vom Gral ward ich zu euch dahergesandt:
Mein Vater Parcival trägt seine Krone,
Sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt."

Wie vernichtet hat Elsa ihm gelauscht — in qualvoller Ergriffenheit neigt er sich jetzt zu ihr. „O, Elsa, was hast du mir getan? Jetzt muß ich ach! von dir geschieden sein!" und in Verzweiflung schreit sie auf: „Mein Gatte, nein! ich laß dich nicht von hinnen!" Ach, ihre Reue kommt zu

spät — der Schwan, der Schwan! entsetzt tönt's an ihr Ohr und schon kommt er mit dem Nachen den Fluß herauf. Voll schmerzlicher Wehmut grüßt ihn Lohengrin, dann übermannt von seiner Trauer, wendet er sich noch einmal zu Elsa: Nur ein Jahr hätte er sich an ihrer Seite ersehnt, dann kehrte in des Grals Geleite der tot gewähnte Bruder ihr heim. Für ihn läßt er in ihrer Hut sein Schwert, sein Horn und seinen Ring, die soll sie ihm geben, daß sie ihm Hilfe in Gefahr brächten und ihn an den erinnerten, der sie aus Schmach und Not befreit. Wieder und wieder küßt er sie, dann reißt er sich von ihr, die vergeblich ihn zu halten sucht, los und eilt zum Ufer. — Da springt mit wild frohlockender Gebärde Ortrud vor — nun ihre Feindin vernichtet ist, nun ruft sie es hinaus in alle Welt: sie selbst war es, die Gottfried durch Zauberkraft in einen Schwan verwandelte und an dem Kettlein, das er, der dort den Nachen zieht, trägt, sieht sie es, er selbst ist der Erbe von Brabant. Bei ihren Worten ist Lohengrin zu feierlichem Gebet in die Knie gesunken. Und siehe, aus den Wolken senkt sich eine weiße Taube herab, — freudig springt Lohengrin auf, rasch löst er dem Schwan die Kette, sogleich taucht der unter und an seiner Stelle erscheint ein Jüngling — Gottfried.

„Seht da, den Herzog von Brabant!"

ruft Lohengrin. Dann, von der Taube, die das Kettlein gefaßt hat, gezogen, entschwindet er im Nachen langsam ihren Blicken. Ortrud ist beim Anblick Gottfrieds zusammengesunken: in seinen Armen gleitet Elsa entseelt zu Boden. —

Als Wagner das Gedicht des Lohengrin den Freunden im Kränzchen vorlas, errang es zwar allgemeine Zustimmung; aber Schumann gab nur der Ansicht aller Ausdruck, als er meinte, er begriffe die musikalische Form nicht, in der Wagner es ausführen wolle, da er keinen Anhalt zu eigentlichen Musiknummern sehe. — In der Tat war nie ein Operntext geschrieben worden, der so wenig vom — Operntext an sich hatte, bei dessen Konzeption der Gedanke an Sänger, an „Nummern" so ganz hinter dem Wunsche zurücktrat, ein Drama zu schaffen, das durch sich allein schon seine Wirkung tue. Und nie wieder ist auch ein Opernbuch geschrieben worden,

in dem dieser Wunsch gleich vollkommen zur Erfüllung gebracht wäre. Hier scheint der Dichter den Musiker Wagner vergessen zu haben und während das Kunstwerk Wagners sein Ziel, das Drama, nur im ergänzenden, untrennbaren Zusammenwirken von Poesie und Musik glaubt erreichen zu können, ist hier das Gedicht von einer Geschlossenheit und Eindringlichkeit, als bedürfe es kaum der Musik. Gleich der Aufbau des ersten Aktes ist meisterhaft: wie hier die Spannung im Hörer geweckt, bis zu atemloser Beklemmung erhöht und endlich befreiend gelöst wird, wie dann Schlag auf Schlag die Handlung vorwärts schreitet, bis, was so dunkel schwer begonnen, in strahlender Freude endet, das ist von derselben Natürlichkeit, man möchte fast sagen Naturnotwendigkeit der Entwicklung, als wenn aus den Schatten der Nacht die erste Dämmerung sich löst und allmählich die Sonne, die Wolken durchbrechend, in vollem Glanze emporsteigt.

Und dasselbe gilt auch von den anderen Akten: hier ist keine Szene, ja kein Wort, das nicht an seiner Stelle, nichts, was nicht zum Fortschritt und zum Verständnis des Ganzen notwendig wäre. Fast mehr noch wie beim Tannhäuser trifft hier Wagners Wort über den letzteren zu, daß alles hier „so konzis und unabänderlich sei, wie kaum sonst irgendwo!“ Auch als Gedicht bedeutet der Lohengrin unstreitig einen Aufschwung. In der Szene im Brautgemach z. B. sind die Worte selbst schon wie Musik und hier begegnet uns auch zum erstenmal eine Eigentümlichkeit Wagners, der wir bei seinen späteren Dichtungen noch öfter werden Erwähnung tun müssen: Wagner sucht gerne im Leben und Weben der Natur Bild und Erklärung für das, was in den Seelen seiner Gestalten vorgeht. So werden bei ihm die Empfindungen des Einzelnen zum Ausfluß des Geistes, der in der Natur wirkt, die Vorgänge in der letzteren zu deutenden Symbolen für die im Menschen: Mensch und Natur werden eins. Im Tristan und in der Walküre hat dieser echt dichterische Gedanke seinen schönsten und tiefsinnigsten Ausdruck gefunden — hier im Lohengrin erscheint er nur erst leise angedeutet, und doch ist Wagner daraus die Inspiration zu einer der poetischsten Stellen seines Gedichtes zugeflossen:

„Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte?
O, wie so hold berauschen sie den Sinn!

Geheimnisvoll sie nahen durch die Lüfte,
Fraglos geb' ihrem Zauber ich mich hin.
So ist der Zauber, der mich dir verbunden,
Als ich zuerst, du Süße, dich ersah;
Nicht brauchte deine Art ich zu erkunden,
Dich sah mein Aug' — mein Herz begriff dich da.
Wie mir die Düfte hold den Sinn berücken,
Nah'n sie mir gleich aus rätselvoller Nacht:
So mußte deine Reine mich entzücken,
Traf ich dich auch in schwerer Schuld Verdacht."

Auch in diese Dichtung ist vieles aus des Dichters persönlichsten seelischen Erlebnissen übergegangen. Er hat sie schließlich sogar geradezu als ein Symbol für die Tragik seines, ja des Lebens der Gegenwart überhaupt bezeichnet. „Den Charakter und die Situation des Lohengrin, sagt er in der ‚Mitteilung an meine Freunde' erkenne ich jetzt mit klarster Überzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart." Und weiter: „Hier nun treffe ich auf den Hauptpunkt des Tragischen in der Situation des wahren Künstlers zum Leben der Gegenwart, eben derselben Situation, die im Stoffe des Lohengrin von mir ihre künstlerische Gestaltung erhielt: — das notwendigste und natürlichste Verlangen dieses Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltlos aufgenommen und verstanden zu werden; und die — durch das moderne Kunstleben bedingte — Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangenheit und zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, als er es für sein Verstandenwerden bedarf — der Zwang, statt an das Gefühl sich fast einzig nur an den kritischen Verstand mitteilen zu dürfen, — dies eben ist zunächst das Tragische seiner Situation, das ich als künstlerischer Mensch empfinden mußte und das mir auf dem Wege meiner weiteren Entwicklung so zum Bewußtsein kommen sollte, daß ich endlich in offener Empörung gegen den Druck dieser Situation ausbrach." Wendet der Gedanke sich hier gegen das Publikum, so tritt er an anderen Stellen als Forderung an den Künstler selbst auf. So heißt es in „Zukunftsmusik", man müsse diejenige Kunstform als die ideale ansehen, welche gänzlich ohne Reflexion begriffen werden könne, vor der alle willkürliche Reflexion sich in das rein menschliche Gefühl auflöse. Wie er also vom Künstler ver-

langt, daß die treibende Kraft bei ihm durchaus das Gefühl sei, so fordert er vom Publikum, daß es sich rückhaltlos dem Kunstwerk hingebe und sich mit der Wirkung auf das Gefühl begnüge. Wenn der zersetzende Verstand bei späterer Überlegung dann das Urteil des Gefühls nicht anerkenne, so zeige das nur, daß das Gefühlsvermögen sich leichter als das Verstandesvermögen von jenen fremden Einflüssen freihalten könne, die als Tendenz, Mode, Tradition usw. des Menschen Urteil von seiner natürlichen Richtung abzulenken suchen.

Was hier kurz angedeutet ist, umfaßt eine Fülle von Gedanken von solcher Tiefe des künstlerischen Erkennens, daß man sie mit goldenen Lettern über die Pforten unserer Kunsttempel und Kunstschulen einschreiben möchte. Um so weniger zu verwundern ist es, wenn es vielfach als ein Widerspruch empfunden wurde, daß Wagner, der, wie wir eben gesehen haben, mit einer Bestimmtheit, wie wenige andere, die Bedeutung der Kunst als Brücke zwischen der Empfindung des Schaffenden und der des Empfangenden erkannt hatte, ja in diesem direkten Appell von Empfindung an Empfindung ihr eigentliches Wesen erfaßte, doch schließlich für nötig erachtete, in einer großen Anzahl von Schriften das Besondere seiner Kunst und seiner Werke dem Verständnis des Publikums näher zu bringen. Aber können wir es nicht begreifen, daß ein so scharfer, klarer Geist die Ideen, die ihm auf dem Wege der künstlerischen Inspiration, also ohne alle Reflexion zugeströmt waren, nun auch auf ihren Ursprung, ihre Berechtigung, ihre Resultate hin nachprüfen und aus dem geheimnisvollen Dunstkreis des gefühlsmäßig Erschauten in das helle Licht des verstandesmäßig Begründeten rücken wollte? Es steckt etwas von der erbarmungslosen Strenge der alten Asketen in der Art, wie er der lockenden Welt der Kunst eine Zeitlang entsagte und in einsamer Stille mit sich selbst ins Gericht ging — hat er doch später selbst von den „Leiden seines mühseligen Ausflugs in das Gebiet der spekulativen Theorie“ gesprochen. Aber wir können es freilich auch begreifen, daß er als Resultat dieses Ausfluges sich über „die törichtesten Mißverständnisse, welche seinen theoretischen Schriften allermeistens zuteil wurden“, beklagen mußte. Wir werden uns mit diesen Schriften noch eingehender zu beschäftigen haben. Hier möchte ich nur darauf hinweisen, wie ver-

wirrend es auf das Publikum wirken mußte, wenn das, was als Kunstwerk in direktester Ursprünglichkeit zu ihm gesprochen hatte, sich nun plötzlich in den Mantel grauer Grübelei hüllte und Gestalten, die es von der Bühne wie urverwandt, wie Geschöpfe von gleichem Fleisch und Blut angeblickt hatten, sich jetzt als bloße Verkörperungen dialektischer Abstraktionen gaben. Die Menge ist meist zu kurzsichtig, um, wenn sie sich zugleich dem Gegenstand und seinem Spiegelbilde gegenüber sieht, das eine vom anderen unterscheiden zu können; sie glaubt, daß der Dichter im Bilde seiner Gestalten sein Leben geben wollte, während er doch im Bilde seines Lebens nur seine Gestalten wiedererkannt hatte. Sie liest in der „Mitteilung an meine Freunde": „Elsa ist das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewußt Notwendige, Unwillkürliche in Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsas sich verwandt fühlt ..." Sie liest Sätze wie diesen und wie die oben (S. 132) zitierten und meint die Tendenz der Dichtung darin wahrzunehmen, meint, daß Wagner den Stoff nur deshalb wählte, weil er ihm zur Stellung des Problems, das ihn beschäftigte, geeignet schien. Der aus dem Vollen der künstlerischen Intuition Schaffende, wird ihr zum mühsam zusammentragenden Grübler; von den freien Höhen des lebenatmenden Kunstwerks sieht sie sich in die dumpfe Arbeitsstube des Philosophen versetzt. Und doch hat Wagner selbst einmal erklärt, „er könne nur in Kunstwerken sprechen, vor denen er dann wie vor einem Rätsel stehe", sein Schaffen war als solches also ein rein künstlerisches, naives, erst nachträglich ist der Philosoph in ihm dem Künstler nachgehinkt, um, was dieser halb unbewußt mit seherischem Blick erkannt hatte, nun auch begrifflich zu formulieren.

Ich glaube nicht, daß Wagner seinen Werken durch seine Schriften genützt hat; gar mancher, der dem Künstler freudig entgegenkam, mochte dem Philosophen nicht Gefolgschaft leisten. Meinen Lesern aber war es vielleicht interessant, an einem besonders charakteristischen Beispiel zu sehen, wie sich in Wagners Geist sein Leben und Schaffen wundersam miteinander verknüpften. — Und damit wollen wir uns nun wieder dem Kunstwerk selbst zuwenden.

Die Musik. Aus dem, was über das Lohengringedicht gesagt wurde, wird dem Leser klar geworden sein, wie fern die Wege dieses Werkes von denen der traditionellen Oper liegen. Begegnen wir im Tannhäuser noch den, zu großen Massenwirkungen aufgebauten Finales, Ensemblestücken (siehe das Terzett zwischen Tannhäuser, Elisabeth und Wolfram u. a.), geschlossenen Solonummern usw., so ist es im Lohengrin fast nur noch die bedeutsame Rolle, die dem Chor zugewiesen ist, was an die ältere Form erinnert. Dabei ist aber auch diese Rolle eine wesentlich von der sonst üblichen verschiedene: denn durchgehends ist er mithandelnd gedacht, und es sind gerade die lebhaften Äußerungen des Eindrucks, den die Ereignisse des Dramas auf ihn machen, was diesen selbst zu so nachdrücklicher Wirkung auf den Hörer verhilft. Nur an drei Stellen treten zwei Solostimmen nebeneinander, jedesmal aber ist es durch die Szene selbst geboten: so, wenn Ortrud und Telramund von einem Gefühl beseelt, den Schwur der Rache leisten; wenn Elsa Ortrud die Wonne reinster Treue lehren will und diese, ergrimmt über solches Unterfangen, wie zu sich selbst sagt: „Ha, dieser Stolz, er soll mich lehren, wie ich bekämpfe ihre Treu“; oder wenn Lohengrin und Elsa, im Überschwang des Glücks, zusammen ihre Stimmen erheben. In allen Fällen handelt es sich aber immer nur um wenige Takte und nicht um „Duette“ im alten Sinne. Auch das geschlossene Solo, das wir im Tannhäuser noch so häufig vorfanden, ist im Lohengrin fast ganz beseitigt, wo es noch erscheint (Elsas Traum, Lohengrins Erzählung) war es ebenfalls im Stoffe selbst begründet. Man sieht, wie Wagner sich jetzt immer bestimmter jener neuen Opernform nähert, die ihm in ihren ersten Umrissen schon in seiner „Pilgerfahrt zu Beethoven“ aufgegangen war. Hier ist die Form der Darstellung fast ganz „nur nach der Erfordernis und der Eigentümlichkeit des Stoffes und der Situation bedingt“, hier ist durchweg das Seelische der Kernpunkt des Dramas, das tatsächliche Geschehnis nur seine äußere Erscheinungsform. Diese seelischen Momente mußten nun auch „einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Wie im Verlaufe des Dramas die beabsichtigte Fülle einer entscheidenden Hauptstimmung nur durch eine, dem Gefühl immer gegenwärtige Entwicklung

der angeregten Stimmungen überhaupt zu erzeugen war, so mußte notwendig auch der, das sinnliche Gefühl unmittelbar bestimmende, musikalische Ausdruck, an dieser Entwicklung einen entscheidenden Anteil nehmen; und dies gestaltete sich ganz von selbst durch ein jederzeit charakteristisches Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über eine Szene (wie früher im einzelnen Operngesangstück), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht ausbreitete". Das heißt in kurzen Worten, daß die Hauptstimmungen durch das Zusammenwirken einer Reihe von Themen, deren jedes sich an eine bestimmte Einzelstimmung knüpfte, hervorgebracht werden sollten. — Hier haben wir wieder eine theoretische Erklärung des Prinzips, zu welchem Wagner, wie wir bei Gelegenheit des „Fliegenden Holländer" gesehen haben, „nicht durch Reflexion", sondern einzig „durch die Natur seiner künstlerischen Absicht" hingeleitet worden war. Wie aber auch der Gedanke des Leitmotivs erst in allmählicher Entwicklung jene tiefere Bedeutung gewann, die er in seinen späteren Werken hat, darüber hat uns Wagner ebenfalls selbst Aufschluß gegeben: „Mein Verfahren gewann namentlich im Lohengrin eine bestimmtere künstlerische Form durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene Umbildung des thematischen Stoffes, der sich für die Musik als größere Mannigfaltigkeit der Erscheinung auswies, als dies z. B. im Fliegenden Holländer der Fall war, wo das Wiedererscheinen des Themas oft noch nur den Charakter einer absoluten Reminiszenz (in welchem dies schon vor mir bei anderen Komponisten vorgekommen war) hatte."

Schon das Vorspiel — vom Lohengrin an braucht Wagner nicht mehr die Bezeichnung Ouvertüre! — ist ganz vom Geiste der neuen Kunstform erfüllt. Es ist nicht mehr ein „Gedicht über denselben Gegenstand wie die Oper", wie Liszt die Tannhäuserouvertüre genannt hat, nicht eine „kühne Vorausnahme" ihres wesentlichen Inhalts — seine Aufgabe ist vielmehr, jene mystisch-romantische Stimmung in uns zu erwecken, in die das ganze Werk selbst gehüllt ist. Der Zauber des Grals, der, ungesehen, doch wie an unsichtbaren Fäden die Handlung lenkt, umspinnt uns in ihm — wenn dieses Vorspiel an uns vorübergezogen ist, wissen wir, daß, was jetzt folgt, uns in eine Welt der Wunder führen wird. „Die wunderwirkende Dar-

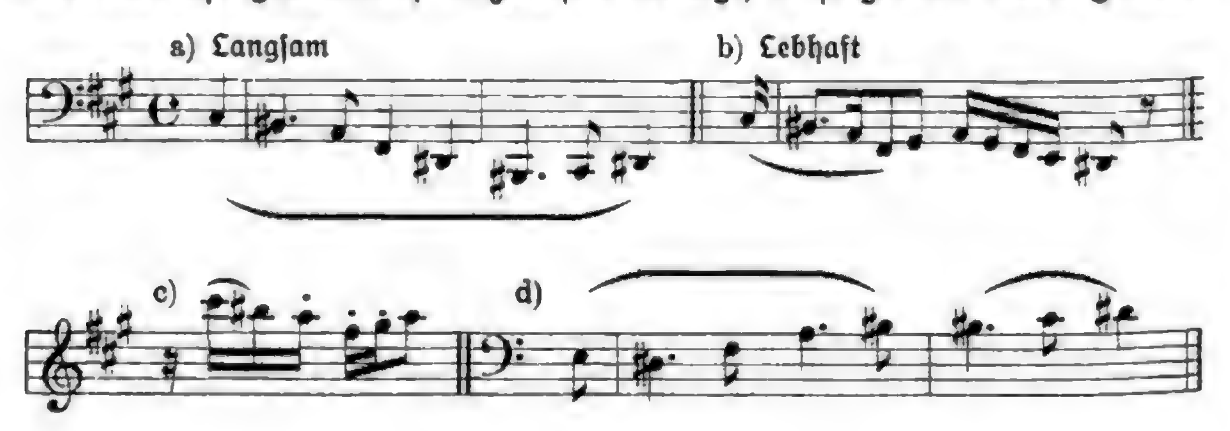
niederkunft des Grals im Geleit einer Engelsschar", das hat Wagner selbst als den Inhalt des Vorspiels bezeichnet. Geheimnisvoll, leise, wie Sphärenmusik beginnt es; nach einleitenden Akkorden von Flöten und Geigen in höchsten Lagen wird das Gralsmotiv (1) von vier Sologeigen gebracht; nach fünfzehn Takten nehmen Holzbläser es auf, umwebt von traumhaft leisen Geigenmelodien; zum drittenmal bringen es in größerer Klangfülle jetzt die mehr sonoren Instrumente, wie Hörner und Celli, von immer neuen Melodien wie von Geisterschwingen umrauscht; reicher und reicher entfaltet es sich, als käme es aus Traumregionen herab zur Erde, den Menschen sich in seiner Zauberkraft zu offenbaren, und in strahlendem Glanze ertönt es endlich von Trompeten und Posaunen. — Aber für wenige Augenblicke nur, dann, als könne der Mensch solche Pracht nicht zu lange ertragen, schwebt es wieder empor, bis es fern in den Sphären, aus denen es herabstieg, verschwindet. — Sie mochten wohl erstaunt auflauschen, die Hörer, als dieses Stück zum erstenmal erklang. War das derselbe Wagner, der in seinen drei vorhergegangenen Ouvertüren den Orchestern drei ihrer prunkvollsten Paradestücke geschenkt hatte? Welche Einfachheit der Mittel hier, und doch — welche Kunst im Aufbau und im Gebrauch der Orchesterfarben, welcher Reichtum der Phantasie und der Empfindung! Wer genauer hinhorchte, der mochte in diesen Klängen wohl den Flügelschlag einer neuen, großen Kunst vernehmen!

Wir brauchen uns bei der ersten Szene, in welcher die Motive der Königsruffanfare (2) und der Anklage (3) zu erwähnen sind (man beobachte die Ähnlichkeit von 3 und 8) und wo bedeutsam die Rede Telramunds durch ihre deklamatorische Schärfe hervortritt, nicht aufzuhalten. Elsas Motiv (4 b) eröffnet die zweite, sie selbst erscheint nun, in ihrer mädchenhaften Scheu durch das wie ängstlich von Tonart zu Tonart wandelnde Motiv (4 a und b) charakteristisch gezeichnet. Ihre Traumerzählung, in die ahnungsvoll die Motive des Grals und Lohengrins (5) hineinklingen, folgt. Lohengrins von drei Trompeten pianissimo gebrachtes Motiv verkündet sein Nahen. Man beobachte, wie bestimmte Instrumentengruppen in den drei bisher genannten Motiven mit charakteristischer Wirkung benutzt sind: Streicher für die Gralsklänge, Holzbläser für Elsas Motiv, Blechbläser für

das Lohengrins. Außerordentlich kraftvoll ist die Steigerung, durch welche in der Musik die wachsende Erregung der Menge gezeichnet wird, bis Motiv 5 vom vollen Orchester herausgeschmettert wird. Gralsklänge leiten Lohengrins „Abschied vom Schwan“ ein, der in seiner Einfachheit (nur ein Pianissimoakkord von Geigen ertönt zweimal dazu) doppelt rührend wirkt. Der sich daran schließende Chor („wie faßt uns selig süßes Grauen“) gehört, so kurz er ist, zum Schönsten, was die Opernliteratur besitzt. Bei Lohengrins Ansprache hören wir fortgesetzt im Orchester das Gralsmotiv in den hohen, bebenden Tönen der Geige, es ist, als schwebte er unsichtbar schützend über ihm. Großartig eindrucksvoll, fast auch ohne Worte verständlich, ist (6) das Warnungsmotiv (Frageverbot), tief ergreifend das Gebet des Königs, das vom Chor aufgenommen wird. Die Kampfszene und was ihr unmittelbar voraufgeht, wird vom Motiv 7 (Gottesgericht), der Schluß nach dem Fall Telramunds, von dem triumphierend einsetzenden Lohengrinmotiv beherrscht, mit dem der Akt auch endet.

Zweiter Akt: Während bis hierher alles in hellen, reichen Farben gemalt war, ist das Folgende wie in Nacht getaucht. Tiefe Tremoli der Streicher, leise Pauken, Celli, Baßklarinette, englisches Horn, d. h. die dunkel gefärbten Instrumente werden vorwiegend, und zwar in ihren tiefen Lagen verwandt.

Das Unheilsmotiv (8a und b) eröffnet das Vorspiel, und wie andeutend, von wo das Unheil droht, ertönt das Warnungsmotiv. Alles Folgende baut sich auf Motiv 8 auf. Hier zeigen sich auch Beispiele beziehungsvoller Umgestaltungen eines Themas; so finden wir 8b, wenn Telramund das Unheil, das über ihn gekommen, verzweifelt beklagt, in folgenden neuen Formen



In einer dieser Formen ist Thema 8a und b fast unausgesetzt während dieser Szene gegenwärtig. Seltsam berührt der Schluß des großen, höchst dramatischen Solos Telramunds, das noch am nächsten an ältere Vorbilder erinnert und geradezu in die üblichen Applaus fordernden Akkorde ausläuft.

Zu grandioser Wirkung erhebt sich die Szene in dem von ihm und Ortrud unisono gesungenen Racheschwur — es ist kein Zufall, daß die Musik hier an das Motiv des Gottesgerichts erinnert, für dessen Ausgang Telramund Rache sucht. Elsas Erscheinen wird von dem Motiv des Liebesglücks (9) angekündigt; zur Begleitung ihres Gesanges an die Lüfte werden wieder hauptsächlich Holzbläser verwandt. Von ungeheurer Kraft ist Ortruds triumphierender Anruf an ihre Götter; wie auch an anderen Stellen (besonders im „Ring des Nibelungen") hat der Aufbau des Themas aus den Noten des Dreiklangs nicht wenig mit seiner elementaren Wirkung zu tun. Von großer psychologischer Feinheit ist der Eintritt des Warnungsmotivs, wenn Ortrud Elsa verspricht, sie zu behüten, daß kein Unheil sie umgarne, denn Ortrud weiß nur zu gut, daß an dem Frageverbot allein Elsas Geschick hängt. Die Chöre der dritten Szene wandeln im allgemeinen in ziemlich konventionellen Bahnen, wie sie auch inhaltlich die einzigen sind, die den Künstler innerlich wenig berühren konnten. Um so reizvoller ist der nun folgende Brautzug, in welchem das uns schon bekannte Thema des Liebesglücks die Führung hat. Wenn Ortrud Elsa den Weg vertritt und ihre Anklage gegen Lohengrin erhebt, meldet sich unheimlich machtvoll das Unheilsmotiv (8b), zu dem sich auch 8a gesellt, während bei Telramunds Vortreten das Gottesgerichtsmotiv erklingt. Bedeutungsvoll klagend vermischen sich, wenn Lohengrin sich mit den Worten „nur eine ist's, der muß ich Antwort geben" an Elsa wendet, die Unheils- und Warnungsmotive, freundlich versöhnend fällt das Motiv des Liebesglücks ein, wenn Elsa, alle Zweifel niederringend, ihre Liebe zu ihm erklärt. Das ganze Finale, in welchem das beständige Eingreifen des Chores nicht wenig dazu beiträgt, die Erregung, in steter Steigerung, immer höher zu spannen, ist von unvergleichlicher Meisterschaft und man weiß nicht, ob man die dramatische Schlagkraft des Einzelnen oder die grandiose Architektonik des Ganzen mehr bewundern soll.

Festlich rauschend erzählt das glänzende Vorspiel des dritten Aktes von dem Jubel der Hochzeitsfeier. Älteren Vorbildern gemäß gruppiert sich das Stück nach dem Schema a—b—a, d. h. an den ersten Teil (Thema 10) schließt sich der zarte zweite (11), nach welchem die Wiederholung des ersten (10) das Ganze abrundet. Der anmutige Brautchor ist zu wohl bekannt, als daß er näherer Betrachtung bedürfte, der aufmerksame Leser wird auch hier das Schema a—b—a ohne Mühe wiedererkennen.

Wir kommen nun zum Liebesduett, dem ersten, das Wagner mit dem Enthusiasmus des Mitfühlenden geschrieben hat, einem Stück von einer Reinheit der Empfindung und des Ausdrucks, daß nur Weniges ihm an die Seite zu setzen ist. Hier ist nichts von der schwülen Sinnlichkeit, die auf anderen ähnlichen Szenen in Wagners Werken lastet. Wohl sind auch Elsas und Lohengrins Herzen in heißer Liebe entbrannt, aber sie ist durch den fast unirdischen Adel seines Wesens ebenso wie durch die scheue Jungfräulichkeit des ihrigen zurückgedämmt. Äußerlich stellt sich die Szene als eine Reihe in sich geschlossener lyrischer Ergüsse dar, die nur durch ein inneres Band zu einem Ganzen, in dem jeder Takt wie aus einer Empfindung entsprungen scheint, zusammengefaßt werden. Die Stellen vom Anfang („das süße Lied verhallt") bis zum Poco piu animato, ferner „Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte" bis „traf ich dich auch in schwerer Schuld Verdacht" und „an meine Brust, du süße Reine!" bis „aus Glanz und Wonne kam ich her" zeigen solche fest umrissene Gestaltung. Nur ein einziges Mal wird, wie schon erwähnt, die dialogische Form unterbrochen, nämlich wenn zu den Worten „atme ich Wonnen, die nur Gott verleiht" die beiden Stimmen sich unter einem überwältigenden Impuls gleichsam wie in seliger Umschlingung vereinigen. — Nach allem Vorhergegangenen dürfte es kaum nötig sein, abermals die Aufmerksamkeit des Lesers auf die verschiedenen Leitmotive (Unheil, Schwan, Warnung) zu lenken. Von erschütternder Wirkung ist es, wenn nach Lohengrins schmerzerfülltem „Weh', nun ist all unser Glück dahin!" im Orchester die schmelzende Melodie: „Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen" ertönt.

Aus der Schlußszene bedarf nur Lohengrins wunderbar stimmungs- und wirkungsvolle Erzählung Erwähnung; fast durchgehends schwebt über ihr

das Gralsmotiv, das auch bei der Entzauberung Gottfrieds die Vorgänge begleitet. Mit dem in der Ferne immer leiser verhallenden Lohengrinmotiv klingt das Werk aus.

Der Leser wird aus dem Vorhergehenden ersehen haben, wie wesensverschieden der Lohengrin von den früheren Werken Wagners ist; noch ist zwar der Opernkomponist nicht ganz in ihm unterdrückt, noch macht er hier und da dem Geschmack der Sänger und des Publikums Konzessionen (man sehe die gehäufte Benutzung der früher schon erwähnten weichlichen Doppelschläge; man beobachte, wie die meisten Solostellen in einen hohen Ton münden: im ersten Akt Elsas Traum und ihr „o, fänd ich Jubelweisen"; im zweiten, Telramunds „du fürchterliches Weib" und Ortruds „entweihte Götter"; im dritten Elsas „du Lästerin", Ortruds „ha, diese Reine", Lohengrins Erzählung usw.) — und doch ist er dem neuen Ideal, welches die Musik durchaus in den Dienst des Dramas stellt, während bisher das Drama nur den Vorwand für die Musik abgab, um ein gewaltiges Stück näher gerückt. Er selbst sagt, „er habe vom Tannhäuser zum Tristan einen weiteren Schritt gemacht, als er von seinem ersten Standpunkte, dem der modernen Oper, aus, bis zum Tannhäuser zurückgelegt hatte". Halbwegs zwischen Tannhäuser und Tristan steht Lohengrin als die notwendige letzte Etappe der Entwicklung, bevor ihre äußersten Konsequenzen im Tristan gezogen werden konnten.

Aber es ist noch ein anderes, was den Lohengrin als etwas ganz Neuartiges kennzeichnet: nämlich die Einheitlichkeit der Stimmung, die ihn erschuf und ihn erfüllt und die daraus sich ergebende Einheitlichkeit des darin vorherrschenden musikalischen Stils. Diese Einheitlichkeit fehlt dem Holländer, weil hier die Gestalten Dalands und Eriks ganz außerhalb der Gefühlswelt stehen, aus der das eigentliche Drama emporkeimt, und sie ist auch im Tannhäuser nicht voll erreicht, weil das Schwankende im Charakter Tannhäusers selbst dem entgegenstand. Vom Lohengrin ab hat aber jedes der Wagnerschen Werke seine eigene Gefühlsatmosphäre, und in sie vermochte er sich mit solcher Energie zu versetzen, daß sie endlich sein ganzes Denken und Fühlen durchdrang und jede Einzelheit nur von ihr aus und durch sie Gestalt bekam. Das aber führte notwendigerweise dahin, daß

jedes sich nun auch seine eigene musikalische Ausdrucksweise, seinen besonderen Stil schuf. Man könnte ganze Szenen der Mozartschen Opern gegeneinander austauschen, ohne daß sich eine Zwiespältigkeit daraus ergeben würde, aber man versuche eine Seite des Lohengrin in den Tristan, oder eine aus den Meistersingern in den Siegfried zu verpflanzen, — sie würden darin ohne weiteres als Fremdkörper wirken. Es kann kein interessanteres Studium geben, als das der spezifischen musikalischen Ausdrucksweise und ihres Zusammenhangs mit dem Gedanken- und Gefühlsgehalt jedes Wagnerschen Werkes. Im Lohengrin sind es zwei Momente, die bestimmend sind: das wunderbar Einfache und Durchsichtige der Charaktere und Vorgänge und der traumhaft mystische Schleier, der das Ganze einhüllt und es bei aller Realität doch wie ein Märchengebilde erscheinen läßt. Gemeinverständlich, einfach wie die Sprache der Märchen, ist auch die Musik: die orchestrale Begleitung überall auf das Notwendigste beschränkt, die Harmonie von zauberhaft romantischem Reiz und doch stets von größter Klarheit, kaum irgend einmal eine harmonische Fortschreitung, die durch besondere Neuheit überraschte. Es ist oft bemerkt worden, welche wichtige Rolle die Akkordverbindung des Dur-Dreiklanges mit seiner verwandten Molltonart im Lohengrin spielt. In der Tat begegnen wir ihr, besonders im ersten Akt, fortwährend. So im Gralsthema (A-Dur — Fis-Moll), in den ersten Takten von Elsas Traum (As-Dur — F-Moll), im Abschied vom Schwan und im sich daranschließenden Chor (A-Dur — Fis-Moll) im Gebet des Königs (Es-Dur — C-Moll) in der Einleitung zum dritten Akt (G-Dur — E-Moll) im Liebesduett bei „Fühl ich zu dir“ (E-Dur — Cis-Moll) usw.

Von geradezu verblüffender Einfachheit ist die rhythmische Anlage. Zum Beweise genüge die eine Tatsache, daß mit Ausnahme des Gebetes des Königs im ersten Akt, das im $^3/_4$ Takt ist, die ganze Oper (257 von 266 Seiten) zweiteiligen Rhythmus ($^2/_4$ und $^4/_4$ Takt) zeigt. Auch im Aufbau der Melodien läßt sich dieselbe Einfachheit, um nicht zu sagen, Einförmigkeit beobachten; fast überall folgen sie streng dem Gesetz von Vorder- und Nachsatz, wobei häufig die folgende oder eine ähnliche Anordnung wiederkehrt:

Vgl. Motiv 2, Elsas „O fänd ich Jubelweisen“, den Chor „Dich nur besingen wir“, beide Themen des Brautzugs, Ortruds „Wenn falsch Gericht“, Elsas „So rein und edel“, im Duett „Fühl ich zu dir“, Lohengrins „Atmest du nicht“ usw. Diese Durchsichtigkeit der musikalischen Textur ist es wohl auch, was nächst dem packenden dramatischen Gehalt, dem Lohengrin so rasch die Herzen auch des größeren Publikums erschloß. Wenn irgendwo, so trifft auf ihn Wagners Beobachtung zu, daß seine Opern, „während die Kritik sich abneigt, ja feindselig verhielt, auf das Publikum einen außerordentlich warmen Eindruck hervorbrachten“, einen Eindruck, in dem er „ein sehr wichtiges und ermutigendes Zeichen“ erblickte. Daß diese Bemerkung in auffallendem Gegensatz zu seiner Behauptung steht, die Tragik seines, ja des Lebens der Gegenwart überhaupt, läge darin, daß das Kunstwerk fast nur noch mit dem kritischen Verstande, statt mit dem Gefühl aufgenommen werde, erwähne ich nur nebenbei. Wenn die Kritik sich ihm gegenüber zunächst ablehnend verhielt, so hat sie damit nur von neuem den Fluch, der auf ihrem Beruf liegt, aufgedeckt. Der Kritiker tritt dem Kunstwerk nicht als Genießender, sondern als Urteilender gegenüber, ja er glaubt meistens, sich dem unmittelbaren Eindruck bewußt verschließen zu müssen, um sich „die Objektivität des Urteils“ zu wahren. Kann er das Kunstwerk in keines der ihm geläufigen Schemata hineinpassen, so bleiben ihm nur zwei Wege: entweder er findet sich mit ihm als etwas Neuem ab und unterwirft sich den neuen Gesetzen, die „mit ihm geboren“ — damit erkennt er dann die Superiorität des Künstlers an. Oder er wünscht seine eigene Superiorität zu zeigen, resp. das Gefühl davon, sich selbst zu erhalten, dann bleibt ihm nichts anderes übrig, als das Kunstwerk zu verwerfen. Die Kunstgeschichte zeigt, daß es fast immer der zweite Weg ist, der eingeschlagen wurde und erst in unserer Zeit ist, besonders aus der Erkenntnis heraus, wie verkehrt man im Falle Wagner vorgegangen, ein Wandel eingetreten. Welche Irrwege die Kritik gehen kann, das hat ja Wagner selbst durch die Art, wie er seinerzeit Webers Euryanthe und Franz Liszt, später Hebbel und zahllose andere mitgenommen hat, bewiesen. Daß dann in seinem eigenen Falle ungewöhnlich viel Persönliches mit hineingespielt hat, haben wir bereits früher erwähnt. Sätze, wie die folgenden

(„Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen“): „Die Aufführung einer Meyerbeerschen Oper ist die Ausübung alles Unsinnigen und Nichtswürdigen, was eine gequälte Phantasie sich nur vorführen kann und wobei das Entsetzlichste der stupide Ernst ist, mit welchem das Lächerlichste von einer gaffenden Menge aufgenommen wird“; die Bezeichnung der Kritiker als „journalistische Straßenjugend“, seine Bemerkungen über „ihre Kopf- und Ehrlosigkeit“ usw. lassen es verstehen, wenn man, wie er selbst erzählt, von ihm sagte „er tauche in seinen für die Öffentlichkeit bestimmten Auslassungen seine Feder in Gift“, sie lassen es aber auch verstehen, daß die, gegen welche sich dieses Gift wandte, nicht geneigt waren, ihre Federn in Milch zu tauchen.

Jedenfalls konnte sich Wagner über die Aufnahme seiner Werke von seiten des Publikums im allgemeinen nicht beklagen und am wenigsten bei Gelegenheit des Lohengrin. Wie dieser bei jener ersten Aufführung in Weimar am 25. August 1850 die meisten der Hörer so unwiderstehlich und unzweideutig in seinen Bannkreis zog, daß Liszt dem Freunde, der unterdessen auf dem Rigi „einsam auf kalter Höh’“, pochenden Herzens des Ausgangs harrte, berichten konnte „vor Ende des Winters wird der Lohengrin ein Kassastück werden“, so wirkte er ebenso unmittelbar auch an anderen Orten. Selbst von der durchaus unzureichenden Aufführung in Leipzig im Januar 1854 schrieb Liszt, das Publikum habe eine entschiedene Sympathie und Bewunderung bezeugt, und er setzt hinzu, „ein großartiger Sukzeß ist dem Werke nicht mehr abzustreiten.“

Zürich

Es war Liszts Wunsch gewesen, daß Wagner, sobald er die Grenzen des Vaterlandes, das sein Vaterland nicht länger sein wollte, glücklich hinter sich hatte, sich nach Paris wenden sollte, um in der Stadt, die der Sammelplatz für alle geworden war, die innere Unzufriedenheit oder äußerer Anlaß in die Ferne trieb, sich eine neue Heimat zu suchen. Ein neues Werk, ein neuer Erfolg — und es konnte ihm nicht schwer werden, in Paris Ersatz zu finden für das, was er in Dresden aufgegeben hatte! Schweren Herzens nur willfahrte Wagner dem Freunde, denn die trüben Erfahrungen, die er früher in Paris gemacht, ließen kaum erwarten, daß ihm jetzt bessere Erfolge beschieden sein würden. Und ein neues Werk, ein für Paris geeignetes neues Werk? Ach, die dramatischen Stoffe, die ihn in den letzten Jahren beschäftigt hatten, waren ja so mit seinem eigensten Wesen verknüpft, daß der Gedanke, sie für den Geschmack der Pariser zuzurichten, ihm wie ein Verbrechen an sich selbst erscheinen mußte. Das Gefühl des Ekels vor den bestehenden Zuständen und die stetig wachsende seelische Vereinsamung, in der er, obwohl umgeben von Freunden und Bewunderern in Dresden lebte, hatte damals die Idee eines Christusdramas in ihm reifen lassen. Es reizte ihn „die Natur Jesus', wie sie unserem, der Bewegung des Lebens zugewandten Bewußtsein deutlich geworden ist, in der Weise darzutun, daß das Selbstopfer Jesus' nur die unvollkommne Äußerung desjenigen menschlichen Triebes sei, der das Individuum zur Empörung gegen eine lieblose Allgemeinheit drängt, zu einer Empörung, die der durchaus Einzelne allerdings nur durch Selbstvernichtung beschließen kann, die gerade aus dieser Selbstvernichtung heraus aber noch ihre wahre Natur dahin kundgibt, daß sie wirklich nicht auf ihren eigenen Tod, sondern auf die Verneinung der lieblosen Allgemeinheit ausging". Mit welchem Ernst er sich mit dieser Idee beschäftigte, das zeigen der Entwurf und die Studien dazu, die aus seinem Nachlasse veröffentlicht sind und über 50 Druckseiten füllen. Sie weisen einen Reichtum an überraschenden Gedanken, eine Schärfe im psychologischen Ergründen auf, die erstaunlich sind. Je mehr er sich jedoch in den Stoff hineindachte, um so klarer wurde es ihm,

daß seine Wirksamkeit einzig in seinem Eindruck auf die Massen liegen könne; denen aber konnte er nur von der Bühne aus zugänglich gemacht werden, und es war utopisch zu erwarten, daß die deutschen Bühnen einem Christusdrama ihre Pforten öffnen würden. Einen Augenblick lang hoffte er, in Paris einen geeigneten Boden dafür zu finden; doch bald sah er „nach näherer Auffassung des Praktischen der Sache“ ihre Unmöglichkeit ein. Nur wenig mehr Aussicht bot der Entwurf zum „Wieland der Schmied“, in welchem die eigene Not, die ihn endlich zwang und lehrte, sich die Flügel zu schmieden, die ihn emportrügen aus schnöder geistiger Knechtschaft, künstlerisch verklärten Ausdruck finden sollte und den er später als Anhang zum „Kunstwerk der Zukunft“ veröffentlichte. Ebenso rasch verworfen wurde ein Achilleus-Drama ... und dabei lag bereits sein Entwurf zu einer großen Nibelungentragödie fertig da, ja der Schlußteil, „Siegfrieds Tod“, war schon in Versen ausgeführt. Aber nichts hätte ihn vermocht, diesen deutschesten Stoff der französischen Bühne zu überlassen, und während es „seinen ganzen künstlerischen Menschen drängte, die Musik dazu zu schreiben“, zermarterte er sich vergeblich um eine Oper für Paris. Er sah schließlich das Vergebliche seiner Bemühungen ein — die Zeit des Rienzi, in der er jeden Stoff, der bühnengemäß schien und Aussicht auf Erfolg bot, in Angriff nehmen konnte, war vorüber, er beschloß, Paris zu verlassen und in der Schweiz sich eine Heimat zu schaffen. Wieder war es Franz Liszt, dessen werktätige Hilfe ihm zunächst fast allein die Mittel gewährte, diesen Plan auszuführen und sich den Arbeiten, die ihm am meisten am Herzen lagen, zu widmen. Es gibt in der Geschichte der Kunst wohl keinen zweiten Fall, wo ein Künstler, selbst bedeutend, selbst um Anerkennung kämpfend, so opferfreudig für einen anderen, den er als den Größeren erkannt, eingetreten ist. Seit er seine Virtuosenlaufbahn aufgegeben ohne nennenswerte Einnahmen — tausend Taler betrug sein Gehalt in Weimar — war Liszt doch stets zur Stelle, wenn der Freund nach Hilfe rief; als Musiker ist er durch die meisterhaften Aufführungen der Wagnerschen Werke in Weimar und außerdem durch seinen weitreichenden Einfluß ihrer Verbreitung förderlicher gewesen, als alle übrigen Freunde Wagners zusammengenommen, als Schriftsteller hat er durch seine glänzenden Aufsätze, die in französischer

und deutscher Sprache erschienen, nicht wenig dazu beigetragen, der Welt die Augen über die Größe des Mannes zu öffnen, der in ein fernes Exil verbannt, selbst nicht für seine Werke eintreten konnte. Liszt war es denn auch, durch den Minna die Mittel erhielt, sich mit ihrem Manne, dem sie bei allen ihren Schwächen doch unentbehrlich war, zu vereinigen. In Zürich nahmen sie in einer kleinen, mit den Dresdner Möbeln behaglich ausgestatteten Wohnung, in welcher auch das treue Hündchen Peps und der Papagei nicht fehlen durften, Quartier, nachdem Wagner das schweizer Bürgerrecht erworben hatte. Zehn ereignisvolle Jahre hat er hier verbracht, reich an Kämpfen und Mühen, unter denen die materiellen nicht die schlimmsten waren, aber auch reich an geistiger und künstlerischer Ausbeute. Wie immer, so war Wagner auch in Zürich bald wieder von einem verständnisvollen und begeisterten Freundeskreis umgeben, in dem es an Namen von gutem Klang nicht fehlte. Gottfried Keller kannte und schätzte ihn; Georg Herwegh, der Freiheitssänger, gehörte lange zu seinen intimsten Freunden — auf weiten Wanderungen durch die herrliche Alpenwelt war er, der ein ebenso glühender Verehrer der Natur war wie Wagner, ihm ein anregender Weggenosse; mit Gottfried Semper, der sich ebenfalls in Zürich niederließ, wurde die alte Freundschaft erneuert. Unter den Zürichern waren es Dr. Wille und seine geistvolle Frau, in deren gastlichem Hause in Mariahilf Wagner jederzeit ein freudiges Willkommen fand, während Jakob Sulzer, der hochangesehene Staatsschreiber, von dem Wagner im späteren Leben sagte, er sei der einzige Mensch gewesen, bei dem er je „was man im moralischen Sinne wirklichen Charakter und eigentliche Rechtschaffenheit nennt, gefunden habe“, ihm ein nicht nur klug ratender, sondern auch tatkräftiger Freund wurde. Schon die Art, wie die Schweizer Freunde, von denen ich nur die intimsten genannt habe, sich von ihrem republikanischen Standpunkte aus über die Verfolgungen, die ihn getroffen, äußerten, gab ihm ein Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit, das in seiner Lage doppelt beglückend für ihn war. Zu den heimischen gesellten sich zeitweilig auch auswärtige Freunde, vor allem wurden die Besuche Liszts zu Festen, denen Wagner jedesmal in fieberhafter Erwartung entgegensah und die von ihm wie in einem Zustand freudigster Extase genossen wurden. In Liszt hatte

er ja den einen gefunden, der, als Künstler und Mensch gleich groß, ihm unbedingte Hingabe zur Lust, ja zum Bedürfnis machte. Hier konnte auch er als Künstler und Mensch ganz er selbst sein, hier wußte er, daß alles das, was die Welt an ihm zu verdammen fand, mit dem verstehenden und liebenden Auge des Freundes angeschaut, und nicht von dem Standpunkt der Pflichten des Alltagsmenschen, sondern von dem der Rechte des Genies beurteilt wurde.

Und der Welt war vieles in Wagners Wesen unbegreiflich. So konnte er beispielsweise, arm und abhängig wie er war, doch einen gewissen Luxus nicht entbehren: „ich wohne gerne angenehm“, schreibt er einmal aus Zürich, „liebe Teppiche und hübsche Möbel, kleide mich zu Haus und zur Arbeit gerne in Seide und Samt“. In den Augen der Welt war das ein unverantwortlicher Leichtsinn, oder noch Schlimmeres! Wenn er aber an Liszt schrieb: „ich kann nicht wie ein Hund leben, ich kann mich nicht auf Stroh betten und mich in Fusel erquicken: ich muß irgendwie mich geschmeichelt fühlen, wenn meinem Geist das blutig schwere Werk der Bildung einer unvorhandenen Welt gelingen soll“, oder wenn er ihm mitteilte, er habe seinen Geburtstag mit Austern und Champagner gefeiert, und drei Tage darauf jammerte: „ich brauche Geld, viel Geld, um in meiner schwierigen Lage mich ehrlich zu verhalten“, so dachte jener nur an das eine: was bedeuten die paar Taler, wenn es gilt, den Freund in der Stimmung zu erhalten, in der allein er künstlerisch schaffen kann! Und dann brachte er freudig jedes Opfer und scheute sich nicht, für ihn betteln zu gehen, wenn er selbst nicht mehr helfen konnte. — Und nun diese Stunden des Beisammenseins, dieses Sich-ineinander-Versenken, dieses Aufdecken geheimster Empfindungen und Triebe, dieser Austausch lang aufgespeicherter Gedanken und als höchstes — diese Stunden am Klavier, wenn Wagner dem Freunde das Neugeschaffene singend, spielend, erklärend vorführte oder dieser vor ihm die Werke Beethovens in einer Weise neu erstehen ließ, wie es einzig nur eine so hellseherische Künstlernatur wie Liszts vermochte.

Zu denen, die der Wunsch, in Wagners Nähe zu leben, nach Zürich führte, gehörten zeitweilig Karl Taussig, Liszts genialster Schüler, damals erst 16 Jahre alt und doch bereits als Künstler und Mensch von einer auch

Wagner verblüffenden Reife; ferner Karl Ritter, der Wagner schon in Dresden bekannt geworden war und sein Freund Hans von Bülow, der soeben das juristische Studium aufgegeben und sich die Musik als Beruf erwählt hatte, von Liszt zu einem hoch bedeutenden Pianisten herangebildet und mit Herz und Sinn Wagner und seiner Sache ergeben. Ritter und Bülow wurden auf Wagners Empfehlung als Musikdirektoren am Züricher Theater angestellt, nachdem er versprochen hatte, eine Art Oberaufsicht bei den Aufführungen auszuüben. Doch verscheuchte das Unbefriedigende der musikalischen Verhältnisse sie bald aus Zürich.

Sie alle, Liszt und Minna voran, drängten ihn unablässig, eine neue Oper zu schreiben. Aber die Stimmung wollte nicht kommen. Noch zitterte alles das, was ihn schließlich der Revolution in die Arme getrieben hatte, zu gewaltig in ihm nach; jetzt, da die Hoffnungen, die er für die Zukunft der Kunst auf sie gesetzt hatte, zerstört waren, mußte er sich auf eine andere Weise Luft machen und das Ziel auf anderen Wegen zu erreichen suchen. Dieses selbst stand in unverhüllter Deutlichkeit vor seinen Augen und ebenso deutlich glaubte er auch, die Mittel zu erkennen, durch die es zu erreichen sei. Auf zweierlei kam es an: erstens, aus dem Wege zu räumen, was zwischen ihm und dem Ziel stand, — also Kampf gegen alles, was durch einen falschen Glanz den Blick des Publikums trübte, daß es dem, was er wollte, blind gegenüberstand; und zweitens, das neue Ideal dem Verständnis des Publikums erklärend, begründend näher zu bringen! Der Künstler in ihm mußte verstummen, das Wort hatte der Revolutionär, dem die Feder zum Schwert wurde, mit dem er sich ohne Zagen einer Welt von Widersachern entgegenwarf. Im Laufe der nächsten drei Jahre entstanden so seine wichtigsten Schriften: 1849 „Die Kunst und die Revolution"; 1850 „Das Kunstwerk der Zukunft", „Das Judentum in der Musik" und „Kunst und Klima"; 1850/51 das mehrbändige „Oper und Drama"; 1851 „Eine Mitteilung an meine Freunde"; dazu kamen dann noch eine Reihe kleinerer Aufsätze.

Während Wagner in rascher Folge diese Schriften, die in einem eigenen Kapitel eingehende Behandlung finden werden, erscheinen ließ, trat immer ernsthafter die Frage an ihn heran, wie sich seine Zukunft gestalten solle.

Seine Opern führten sich zu langsam ein, als daß er auf sie als eine zuverlässige Einnahmequelle rechnen konnte, und eine andere stand ihm nicht offen. Seine Bemühungen, mit Hilfe Liszts ein Jahresgehalt von den Großherzögen von Weimar und Baden, die zu den eifrigsten Verehrern seiner Kunst gehörten, zu erhalten, scheiterte an ihrem Widerstreben, den politischen „Umstürzler" zu unterstützen. Häufiger und häufiger pochte die Sorge an seine Tür, und wenn ihn der Flug der Phantasie einmal die ganze Misere seines Daseins vergessen ließ, so brachte Minnas bekümmertes Gesicht ihn schnell genug zur Wirklichkeit zurück. Die Briefe an Liszt sind ein unaufhörlicher Notschrei: „Lieber Freund, es handelt sich um mein nacktes Leben! . . . ich brauche Holz und einen warmen Überrock . . . sorgen, sorgen und nichts als sorgen, das ist das Grabelied, mit dem ich jeden jungen Tag zu besingen habe!!!" Da wurde ihm unerwartete Hilfe. Die Mutter Karl Ritters, von ihrem Sohne über das jammervoll Unwürdige der Existenz Wagners unterrichtet, erbot sich, ihm von ihrem nicht sehr beträchtlichen Einkommen, einen Teil als regelmäßige Unterstützung zuzuweisen, und diese Unterstützung wuchs zur Garantie eines halbwegs sorgenlosen Daseins, als eine Freundin der Ritterschen Familie, Jessie Laussot, eine in Bordeaux verheiratete junge Engländerin, einen bedeutenden Jahreszuschuß aus ihren reichen Mitteln dazu versprach. Wagner hatte sie in Dresden durch Karl Ritter kennen gelernt und war schon damals durch ihre warme Ergebenheit gerührt worden. Ohne jedes Bedenken nahm er das Anerbieten der beiden Frauen an und glaubte, nun endlich mit Ruhe seinen Plänen nachgehen zu können. Da trat eine Katastrophe ein, die mit einem Schlage wieder alles in Frage stellte. Wagner hatte, dem erneuten Drängen Liszts nachgebend, seine literarischen Arbeiten im Januar 1850 unterbrochen und sich noch einmal nach Paris begeben. Nur zu bald hatte er sich überzeugt, daß die Stadt, in die eben Meyerbeers „Prophet" seinen triumphierenden Einzug gehalten, keinen Raum für andere Propheten habe. Überall sah er sich verschlossenen Türen, tauben Ohren gegenüber, nicht einmal die Aufführung seiner Tannhäuserouvertüre konnte er durchsetzen. Eine niederdrückende Nervenabspannung bemächtigte sich seiner und brachte ihn allmählich in eine solche Stimmung des Ekels und Trotzes,

daß es ihm unmöglich schien, „ein Leben mit denjenigen fortzuführen, die gerade das, was seiner Natur das Allerwiderwärtigste war, für das hielten, was ihm das Allergesündeste wäre". Da kam ihm wie eine Botschaft der Erlösung eine Aufforderung Jessie Laussots, die Gastfreundschaft ihres Heimes in Bordeaux anzunehmen. Hier wurde er von ihr, wie von ihrem jungen schönen Gatten und ihrer Mutter mit Auszeichnung und großer Freundlichkeit empfangen und lernte in der zweiundzwanzigjährigen ein nicht nur musikalisch begabtes, sondern überhaupt ungewöhnlich intelligentes Geschöpf kennen, dem von seinen Plänen zu sprechen, von seinen Dichtungen vorzulesen, ihm eine frohe Genugtuung gewährte. Da der Mann den größten Teil des Tages über seinen Geschäften nachging, die Mutter aber durch Schwerhörigkeit von der Unterhaltung meistens ausgeschlossen war, gedieh ihre Verständigung über Vieles und Entscheidendes in lebhafter Mitteilung bald zu großer Vertraulichkeit. Ja, man war bald so weit, sich bei diesen Unterhaltungen geradezu von der Umgebung belästigt zu fühlen. Da erhält Wagner einen Brief von seiner Frau, der gewaltsam das schöne Traumgewebe, das ihn fester und fester umspinnt, zerstört. In allen Sorgen und Kämpfen, die sie mit ihm und für ihn durchgemacht, hatte ein Gefühl sie aufrecht und wie mit unzerreißbaren Ketten an ihn geschmiedet gehalten: sie glaubte an seine Liebe. Was war ihr sein Künstlertum, — sie verstand es nicht; aber das verstand sie, daß sein Herz ihr gehörte und je fremder ihr der Künstler Wagner wurde, um so stärker klammerte sie sich an den Menschen an. Jetzt wird ihr von irgendeiner Seite die Kunde von der jungen Frau zugetragen, in deren Hause Wagner weile und zugleich der Verdacht in ihr erweckt, daß es andere als die Bande bloßer Gastfreundschaft seien, die ihn in Bordeaux festhielten. In blinder Eifersucht läßt sie sich zu einem Brief an ihn hinreißen, in dem jede Spur von Liebe erstickt scheint und nur die Stimme verbitterter Wut und vor allem der Beschämung darüber, nun wieder der Wohltätigkeit Fremder für das tägliche Brot danken zu müssen, spricht. Wir besitzen diesen Brief nicht, aber Wagners Antwortschreiben aus Paris, wohin er mittlerweile zurückgekehrt war, zeigt, was er bei seinem Empfange fühlte: „Deine Briefe nach Bordeaux", so schreibt er, „haben mich aus einer letzten schönen Enttäuschung über uns aufgeschreckt:

ich glaubte endlich, Dich gewonnen zu haben, ich wähnte Dich der Macht der wahren Liebe gewichen zu sehen, — und empfand mit fürchterlichem Schmerze mehr als je, die unfehlbare Gewißheit, daß wir uns nicht mehr angehören. Von diesen Tagen an litt es mich nicht mehr, ich konnte gegen niemand mehr sprechen, — ich wollte schnell fort zu Dir, verließ in Hast meine Freunde und eilte nach Paris, um von da schnell nach Zürich zu gehen. Seit vierzehn Tagen bin ich nun wieder hier: mein altes Nervenleiden ist wieder über mich gekommen: wie ein Gespenst liegt es auf mir, ich muß es von mir abschütteln, ich muß es um meiner — um Deinetwillen. — Höre mich an! Das gänzlich Verschiedene im Grunde unseres Wesens hat sich zur Pein für mich — und namentlich auch Dich, zu jeder Zeit, seit wir uns kennen, bald gelinder, bald greller herausgestellt. Nicht ich brauche Dich an die unzähligen Auftritte zu erinnern, die seit den frühesten Zeiten sich zwischen uns ereigneten, — denn in Deinem Gedächtnisse leben sie wahrscheinlich lebhafter, als in dem meinigen. Was mich dennoch damals so unwiderstehlich festband, war die Liebe, eine Liebe, die über alle Verschiedenheit hinwegsah, — eine Liebe, die Du aber nicht teiltest, mindestens gewiß nicht in dem Grade, als sie mich beherrschte. Meinem Drängen auf Vereinigung gabst Du eigentlich nur notgedrungen nach; Du empfandest vielleicht für mich alles, was Du überhaupt empfinden konntest, — allein worauf es gerade ankam, und womit man jedes Leiden lächelnd erträgt, die unbedingte Liebe, die Liebe, mit der wir den anderen gerade so lieben und als den lieben, wie und welcher er ist — diese Liebe konntest Du nicht empfinden, denn Du verstandest sie schon damals nicht, da Du immer von mir annahmest, ich solle ein anderer sein, als der ich in Wahrheit bin." Und nun entrollt er ein schmerzlich grausames Bild — nicht ihrer Ehe, sondern ihrer Ehezerwürfnisse. Ich sage, nicht ihrer Ehe — denn dieses Bild kann unmöglich ein vollständiges sein, wäre es das, er hätte nicht noch einmal zu dieser Frau kommen, noch fast zehn Jahre mit ihr leben können. Immer wieder klagt aus seinen Zeilen der Unverstandene, der Unverstehende, der nicht begreifen kann, daß sie nicht freudig ihm zustimmte, als er im Interesse seiner Kunst und seiner künstlerischen wie menschlichen Unabhängigkeit sich gegen die elenden Verhältnisse in Dresden auflehnte.

„Nicht zu mir warst Du gekommen, um mit mir, wie ich war, Freude und Leid zu teilen (er spricht von ihrer Wiedervereinigung nach dem Abschiede in Weimar), sondern zu dem Wagner, von dem Du annahmest, er werde nun nächstens eine Oper für Paris komponieren! Unter Martern aller Art faßte ich hier in Paris beim Anblicke des nichtswürdigen Kunstschachers — den festen Entschluß, dem mir Unmöglichen fortan ein für allemal zu entsagen, und dieser ganzen elenden Kunstwirtschaft unwiderruflich den Rücken zu wenden. Nur eine Sorge hatte ich — nicht um mich, sondern um Dich, um unseres Lebens willen. Siehe da! Ein Freundschaftsbund der seltensten und erhebendsten Art hatte sich geschlossen — die Sorge war plötzlich von mir entfernt: Dir selbst war es mitgeteilt worden. Von Bordeaux aus schrieb ich Dir, wie ich nun nur noch ein Glück kenne, ruhig mit Dir in Zürich unserer beiderseitigen Gesundheit leben, und so nach Herzenslust schaffen zu können.

Dein Brief hat nun alles zerrissen! Unversöhnlich stehst Du da vor mir, — suchst die Ehre da, wo ich fast die Schande erkennen muß und schämst Dich davor, was mir das Willkommenste ist... Was kann nun meine Liebe sein? Nur der Wunsch, Dich für Deine mit mir nutzlos verlebte Jugend, für Deine mit mir überstandenen Drangsale zu belohnen, Dich glücklich zu machen. Kann ich das nun noch hoffen zu erreichen durch mein Zusammenleben mit Dir? — Unmöglich!"

Minnas Brief machte Wagner für den Augenblick fassungslos — Zürich, das kleine Heim dort und Minna, sie waren das Licht, das ihm in der trüben Nacht der Pariser Enttäuschungen allein noch Hoffnung zuleuchtete. Nun war auch das verlöscht und nur ein Weg ihm noch offen: alles hinter sich zu lassen und irgendwo, fern einer Kultur, die mit ihrem Dünkel und ihrer Verlogenheit ihn in tiefster Seele anwiderte, ein neues Leben zu beginnen. So reifte der Entschluß in ihm, „von der kleinen von seinen Freunden ihm zugestandenen Rente, die Hälfte seiner Frau zuzuweisen und mit der anderen sich, wie es gehe, in Griechenland oder Kleinasien, Gott weiß unter welcher Gestalt, in das Vergessen und Vergessensein zu werfen. Er teilte diesen Plan Jessie Laussot, seiner jetzt einzigen Vertrauten mit und sie schien hiervon freudig betroffen zu sein und der Entschluß, sich in ein

gleiches Schicksal zu werfen, auch ihr, aus empfundenem Widerwillen, gegen ihre Lebenslage anzukommen." — Von Paris aus schrieb er seiner Frau, daß er sie ferner von der unmittelbaren Teilnahme an seinem Schicksale entbinde, da er dieses nach ihrem Gutdünken einzurichten, sich für gänzlich unfähig halte und gab hiervon sogleich der Freundin in Bordeaux Nachricht, ohne allerdings einen bestimmten Plan für seine gänzliche Flucht aus der Welt, wie er es nannte, angeben zu können. Als Erwiderung erhielt er von ihr die bestimmte Erklärung, zu dem gleichen Schritte entschlossen zu sein, unter gleichzeitiger Anrufung seines Schutzes, unter den sie sich, wenn sie sich vollkommen befreit haben würde, zu stellen beabsichtige.

Von den widerstreitendsten Empfindungen hin und her gerissen, körperlich und seelisch in gleich leidendem Zustande suchte Wagner in der Einsamkeit des kleinen Örtchens Montmorency Ruhe und Erholung, als ihm die Kunde kam, daß Minna in Paris angekommen sei. Er hatte ihr vorher noch einmal geschrieben, hatte ihr versprochen, ihr die Mittel zu verschaffen, sich ihre Existenz so angenehm wie möglich zu gestalten und als Antwort war sie zu ihm geeilt! Konnte das Herz der Frau, die in der Stunde der Entscheidung immer wieder vor dem Gedanken einer endgültigen Trennung zurückschreckte, wirklich so liebeleer sein? — Wagner hielt es für das Beste, einem Wiedersehen mit ihr aus dem Wege zu gehen und reiste, ohne sie gesehen zu haben, nach dem Genfer See ab. Dort erhielt er ganz unerwartet einen Brief Jessies, indem sie ihm in aufgeregtester Weise anzeigte, daß sie nicht umhingekonnt habe, ihrer Mutter ihre Absichten zu eröffnen, daß diese Eröffnung an Herrn Laussot weitergegangen sei, der nun schwöre, Wagner überall aufsuchen zu wollen, um ihm eine Kugel durch den Kopf zu schießen. In Wagner regt sich der alte Korpsstudent. Er beschließt, sofort nach Bordeaux zu reisen, um die Sache mit seinem Gegner zum Austrag zu bringen und benachrichtigt Herrn Laussot davon. In Bordeaux angekommen, erfährt er, daß die Familie die Stadt verlassen habe und erhält zugleich von der Polizei, die Herr Laussot von dem Zweck seines Kommens in Kenntnis gesetzt hatte, die Ankündigung, daß man ihm den ferneren Aufenthalt in der Stadt versagen müsse. In einem längeren Brief setzt er Jessie von dem Vorgefallenen in Kenntnis und erklärt ihr zugleich,

daß er das Benehmen ihres Mannes, der die Ehre seiner Frau durch eine Denunziation an die Polizei preisgegeben habe, für so nichtswürdig halte, daß er in keine Art Verkehr mit ihr wieder treten könne, ehe sie sich aus diesem schmachvollen Verhältnisse nicht gelöst habe ... Das war das Ende der Beziehungen Wagners zu Jessie Laussot, er hat nie wieder von ihr gehört.

Kurze Zeit darauf traf der junge Ritter bei ihm ein; er berichtete ihm von seiner Frau: sie habe sich, nachdem sie ihn in Paris nicht angetroffen, mit seltener Energie zu fassen gewußt, sei nach Zürich zurückgekehrt, wo sie eine geräuschlose Wohnung gemietet und geschickt eingerichtet habe und lebe nun der Hoffnung, endlich doch wieder von ihm zu hören.

Am nächsten Tage reiste Wagner zu ihr nach Zürich ab.

Hier galt es nun zunächst die Vollendung seiner Schriften, um dann, nachdem das früher nur prophetisch Geahnte ihm zu vollem Bewußtsein gekommen, das künstlerisch Erschaute zu einem verstandesmäßig Erfaßten geworden war, mit völliger Klarheit sich seinen Werken wieder zuwenden zu können. Ein glücklicher Zufall wollte es, daß Frau Ritter gerade jetzt durch eine Erbschaft in den Stand gesetzt wurde, auch den Teil der Jahresrente, der durch den Bruch mit der Familie Laussot in Fortfall gekommen war, zu übernehmen. Konnte das bei Wagners Unfähigkeit, mit dem Gegebenen zu rechnen auch nicht genügen, um seine Lage völlig sorgenlos zu gestalten, mußte er auch jetzt noch häufig genug die anderen Freunde in Anspruch nehmen, so war er doch vor dem Schlimmsten geschützt. Der Erfolg des Lohengrin in Weimar, der anfeuernde Zuspruch Liszts kamen hinzu, um seine Schaffenskraft, die vier Jahre brach gelegen hatte, neu zu erwecken und die Kunst lachte ihm doppelt freudig, nun er ihr aus dem trüben Dunkel philosophischer Grübeleien heraus entgegentrat. Wir wissen bereits, daß ein vollständiges Drama „Siegfrieds Tod" seit 1848 der Komposition harrte. Liszt hatte es durchgesetzt, daß man Wagner von Weimar aus einen Vorschuß von 500 Talern anbot, wenn er das neue Werk baldmöglichst vollenden und Weimar zur ersten Aufführung überlassen wolle. Aber wie sehr er auch des Geldes benötigte, keinen Schritt breit wäre Wagner deswegen von dem Weg abgewichen, den sein

künstlerisches Gewissen ihn gehen hieß. So grandios dramatisch und bühnenwirksam das neue Gedicht auch war, Wagner fühlte, daß die langen Erklärungen, die für das Verständnis der Vorgeschichte Siegfrieds unumgänglich waren, in dem Körper der dramatischen Handlung ein Element bildeten, das nach seinen neuerdings gewonnenen Einsichten dem Wesen des Musik-Dramas grundsätzlich widerstrebte. Es gab nur einen Ausweg: sollte das Drama alles epischen Beiwerks entkleidet werden, so mußte das Epische dramatisch ausgestaltet werden, das heißt, der junge Siegfried mußte der Mittelpunkt eines besonderen Dramas werden. Innerhalb weniger Wochen war das neue Gedicht beendet. Jetzt aber packte die Größe des Stoffes ihn immer mächtiger: wer war dieser Siegfried, der Wotans Speer nicht fürchtet? woher ward ihm das Schwert, das Wotans Speer zerschlägt? was war es um das Gold, um den Ring, die Fafner bewacht, die Siegfried gewinnt? Sollte alles das dem Hörer zu wirklichem Verständnis gebracht werden, so mußte er es miterlebend in sich aufnehmen — so nur konnte das Geheimnis des Ringes, der die vielfach widerstrebenden Teile zu einem Ganzen zusammenfaßt, von ihm in seiner unheilsschwangeren Furchtbarkeit mitempfunden werden. So entstand die Walküre und endlich „Der Raub des Rheingolds", und jetzt erst war der Ring geschlossen, — mit dem Raube des Goldes begann das Werk, mit seiner Rückkehr zu des Rheines Töchtern endete es. Wieder einmal hatte Wagners Genius sich stärker erwiesen als alle seine Vornahmen: praktische Erwägungen hatten seinerzeit zu der Einzwängung des ungeheuren Stoffes in ein Drama geführt — sie waren wie Seifenblasen im Winde vor der Macht des künstlerischen Impulses zerstoben. — Bis zum November 1852 war die ganze Dichtung, „das Gedicht meines Lebens und alles dessen, was ich bin und was ich fühle" nannte er es in einem Brief an Liszt, beendet, in den Weihnachtstagen konnte er zum erstenmal seine Wirkung an den Freunden im Willeschen Hause erproben, als er es ihnen mit seiner unvergleichlichen Sprachkunst vortrug.

Es mag keine geringe Enttäuschung für Liszt gewesen sein, als ihm die Hoffnung, auch das neueste Werk des Freundes in Weimar aus der Taufe zu heben, zerstört wurde — denn keiner wußte besser wie er, daß lange Jahre vergehen müßten, ehe die musikalische Konzeption dieses Kolosses

beendet sein würde, und daß die Weimarer Bühne und ihre Kräfte seinen Anforderungen nicht genügen könnten. Aber keiner wußte auch so gut wie er, was dieses Werk der Welt sein werde. Und so rief er dem Freunde begeistert zu: „Wie weit bist Du mit deinen Nibelungen gelangt? Um Gottes willen, laß Dich ja nicht davon abbringen und schmiede Dir Deine Flügel mit getrostem Mute weiter fort!“ Und als wollte er ihn mit dem Ausblick auf die Ewigkeitsdauer seines Werkes über das Traurige der Umstände, unter denen es entstand, hinwegtrösten, setzte er aus inniggläubigem Herzen hinzu: „Alles ist vergänglich, nur Gottes Wort verbleibt ewiglich — und Gottes Wort offenbart sich in den Schöpfungen des Genius.“

Auf eigne Kosten ließ Wagner dreißig Exemplare des Gedichtes drucken, einer der ersten, der es erhielt, war Röckel, dem es in der Einsamkeit des Gefängnisses wie eine Himmelsgabe erschienen sein mag. Den anderen Freund der Dresdener Tage, Uhlig, mit dem Wagner fortgesetzt korrespondiert, und der von Phase zu Phase die Ausarbeitung des ganzen Planes verfolgt hatte, sollte das für ihn bestimmte Exemplar nicht mehr erreichen: er war kurz vorher der Schwindsucht erlegen. Wagner, in edler Sorge um die bedürftige Witwe des Dahingeschiedenen, erbot sich, die von ihm hinterlassenen, zum Teil sehr bedeutenden theoretischen Schriften zu überarbeiten und für die Veröffentlichung vorzubereiten, doch wollte kein Verleger die Herausgabe übernehmen.

Mit allen Fibern drängte es Wagner jetzt zur musikalischen Ausführung des Ringes: „Ich bedarf nur des nötigen Lebensreizes, um zu der unerläßlichen heiteren Stimmung zu gelangen, aus der mir die Motive willig und heiter hervorquillen sollen“, schreibt er an Liszt. Aber noch will die Stimmung nicht kommen: sein ganzes Sehnen ist nach Deutschland gerichtet, ein wahrer Heißhunger nach seinen Werken, nach dem Tannhäuser und vor allem dem Lohengrin hatte ihn erfaßt: „Ich muß den Lohengrin einmal hören, ich mag und kann nicht eher wieder Musik machen“, schreibt er. So entschließt er sich, da alle Bemühungen, seine Begnadigung zu erwirken, erfolglos sind, einige Teile davon in einem Konzert in Zürich zur Aufführung zu bringen, zusammen mit Stücken aus dem Rienzi, Fliegenden Holländer und Tannhäuser. Durch besondere programmatische Erläute-

rungen, wie er sie früher schon für die Heroische Symphonie und Koriolan-ouvertüre Beethovens, die er in den Züricher Abonnementskonzerten dirigiert hatte, verfaßte, sucht er dem Publikum das Verständnis der ihm ganz neuen Stücke zu erleichtern. Wir haben derselben bereits früher Erwähnung getan. Besondere Schwierigkeiten bereitete ihm die Beschaffung eines geeigneten Orchesters und Chores. „Das war ein verrücktes Unternehmen," schreibt er, „ein Orchester von siebzig Mann herzustellen, wovon am Orte sich nur vierzehn brauchbare Musiker befanden. Ich habe die ganze Schweiz und alle angrenzenden Staaten bis Nassau geplündert. Es war nötig, die Garantie der Einnahmen auf 7000 Franken zu treiben, um die Kosten zu decken — und dies alles für mich, um das Orchestervorspiel zu Lohengrin einmal hören zu können!!" Man sieht, die Züricher wußten die Ehre, einen Wagner in ihren Mauern zu haben, zu schätzen; war auch sein Vorschlag, ein Originaltheater in Zürich zu schaffen, unbeachtet vorübergegangen, diesmal ließen sie ihn nicht im Stich. Der Erfolg der Aufführung war ein so großer, daß sie noch zweimal wiederholt werden mußte. Das Lohengrinvorspiel selbst machte auf ihn einen ungemein ergreifenden Eindruck, er mußte sich zusammennehmen, um ihm standzuhalten. „So viel ist gewiß," schreibt er an Liszt, „daß ich Deine Vorliebe für den Lohengrin vollkommen teile: er ist das Beste, was ich bis jetzt gemacht habe."

Die angeregte Stimmung, in die er sich dadurch versetzt fühlte, wurde noch durch einen Besuch Liszts, der einige Wochen später in Zürich eintraf, erhöht — freilich, nur um mit seinem Fortgang einer um so trüberen zu weichen. „Du lieber Mensch," schreibt er ihm, „nachdem wir Dich uns hatten entführen sehen, war aller Glanz von uns gewichen, o, komm' bald wieder! Lebe recht lange mit uns! Wenn Du wüßtest, welche Gottesspuren Du hier hinterlassen: alles ist edler und milder geworden, Großheit lebt in engen Gemütern auf — und Wehmut deckt alles zu!" Selbst die Ehrungen, die ihm die Bürger Zürichs bereiteten: Fackelzug, Ständchen, feierliche Ansprachen konnten ihn nicht aufheitern; um so jubelnder wurde der Vorschlag eines erneuten Zusammenseins mit Liszt in Basel aufgenommen. In der Zwischenzeit konnte Wagner nun auch den lange gehegten Wunsch, Italien kennen zu lernen, ausführen. Über den Mont Cenis ging es nach

Genua — aber aus dem Rausch, in den ihn die herrliche Stadt mit ihren Kunstschätzen versetzte, riß ihn ein heftiges Unwohlsein, das eine solche Abspannung zur Folge hatte, daß ihm das ungeheure Geräusch des Hafens, an dem er wohnte, unerträglich wurde, und er beschloß, in Spezzia Ruhe und Erholung zu suchen. In allererschöpftestem Zustande kam er dort an, fiebernd, schlaflos verbrachte er die Nacht; vergeblich zwang er sich am Morgen zu einer weiten Fußwanderung — alles erschien ihm nackt und öde. Jene innere Unruhe, die ihn auch in Genua nicht verlassen hatte, war bis zur Unerträglichkeit gewachsen — — war sie vielleicht nur ein Zeichen des künstlerischen Gärungsprozesses, der sich in ihm vollzog? „Am Nachmittage heimkehrend," so erzählt er in seinem „Leben", „streckte ich mich todmüde auf ein hartes Ruhebett aus, um die lang ersehnte Stunde des Schlafes zu erwarten. Sie erschien nicht: dafür versank ich in eine Art von somnambulem Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke, erhielt. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-Dur-Akkordes dar, welcher unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-Dur, welcher durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, daß das Orchestervorspiel zum Rheingold, wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war; und schnell begriff ich auch, welche Bewandtnis es durchaus mit mir habe: nicht von außen, sondern nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen. Sogleich beschloß ich, nach Zürich zurückzukehren und die Komposition meines großes Gedichtes zu beginnen." Freilich mußte er sich noch zur Geduld zwingen, bis das Zusammensein mit Liszt vorüber war; aber die künstlerische Extase, in die ihn die persönliche Berührung mit dem Freunde jedesmal versetzte, konnte nur treibend und nährend auf seine Phantasie wirken. Liszt war von Karlsruhe, wo er ein Musikfest, das im besonderen Wagners Werken gewidmet war, dirigiert

hatte, nach Basel gekommen, wo Wagner ihn erwartete. Eine Schar junger Künstler begleitete ihn, unter ihnen Joseph Joachim, der zehn Jahre später sich zusammen mit Brahms und anderen in öffentlicher Erklärung von aller Gemeinschaft mit der Wagnerschen Richtung lossagte; Richard Pohl, dessen Feder bald zu einer der kraftvollsten Waffen im Kampfe für Wagner werden sollte; Peter Cornelius, der feinsinnige Komponist, der als einer der Ersten mit Energie den Spuren Wagners folgte, und Hans von Bülow. Auch Liszts Freundin, die Fürstin Caroline von Wittgenstein und ihre junge Tochter kamen. — Liszts Drängen nachgebend begleitete Wagner ihn und die Fürstin nach Paris, von wo er endlich in den letzten Tagen des Oktober in das Züricher behagliche Heim — man hatte die kleine erste Wohnung mit einer größeren und schöneren vertauscht — heimkehrte. Nun ging es ohne Verzug an die Arbeit; seit fünfeinhalb Jahren hatte er sich jeder musikalischen Produktion enthalten: jetzt brach der Strom der Erfindung, den er so lange gewaltsam zurückgedämmt hatte, mit um so größerer Gewalt hervor — in wenig mehr als acht Wochen lag die Skizze des „Rheingolds" fertig da und damit war ja zugleich „der Plan zu dem ganzen musikalischen Gebäude des vielteiligen Werkes in seinen wichtigsten thematischen Beziehungen vorgezeichnet; denn eben hier in diesem großen Vorspiele, waren diese thematischen Grundsteine für das Ganze zu legen gewesen". Nach kurzer Ruhepause ging es an die Ausarbeitung der Orchesterpartitur und nach deren Beendigung an die Komposition der „Walküre". „Die Walküre ist angefangen," schreibt er im Juli 1854 an Liszt, „Du, jetzt geht es doch erst los!"

Wären nur die ewigen Geldnöte nicht gewesen. Das Rittersche Jahresgehalt und die Tantiemen aus den Aufführungen seiner Werke waren nur ein Tropfen auf einen heißen Stein; die Aufführungen des Tannhäuser und Lohengrin in Berlin, auf die er große Hoffnungen gesetzt hatte, zerschlugen sich an seiner Forderung, daß Liszt zu ihrer Leitung berufen werden solle. Und doch können wir diese Forderung begreifen: War doch das Anerbieten eines reichen Liebhabers, ihm auf die künftigen Aufführungen des Lohengrin einen bedeutenden Vorschuß zu gewähren, zurückgezogen worden, nachdem der Betreffende einer unsagbar schlechten Aufführung des Werkes in

Leipzig unter Rietz beigewohnt hatte. Oft packte ihn Verzweiflung, wenn er hörte, wie Direktoren und Sänger, ohne Verständnis dafür, daß seine Werke nicht nach dem Schema der üblichen Opernaufführungen behandelt werden könnten, sie in einer Weise, die jeden Erfolg von vornherein unmöglich machte, auf die Bühne brachten. Am liebsten hätte er sie ganz der Öffentlichkeit entzogen, bis er selbst einmal wieder mit seiner Persönlichkeit für ihre würdige Darstellung eintreten konnte — nur der Zwang, Geld verdienen zu müssen, hielt ihn davon zurück. Und schlugen sie wirklich ein, was lag ihm an Ruhm und Ehre, was an Erfolgen, die sich auf schlechte Aufführungen gründeten, Erfolgen, die auf „Mißverständnissen" beruhten? „Den Tannhäuser und Lohengrin," schreibt er an Liszt, „so habe ich sie in den Wind gegeben: als ich sie dem Theaterschacher übergab, habe ich sie verstoßen: sie sind von mir verflucht worden, für mich zu betteln und nur noch Geld, nur noch Geld zu bringen. Geben wir uns doch keine Mühe, den Dingen einen anderen Ernst abzugewinnen, als den des — Geldgeschäftes. Ich müßte mich jetzt selbst verachten, wenn ich dem Dinge eine andere Aufmerksamkeit abgewinnen wollte. Für mich hat das letzte Lied von der ‚Welt' ausgeklungen. Beachten wir sie nicht anders, als mit Verachtung; nur diese gebührt ihr: aber keine Hoffnung, keine Täuschung für unser Herz auf sie gesetzt! Sie ist schlecht, schlecht, grundschlecht!"

Oft kehrt jetzt der Gedanke, ja die Sehnsucht nach dem Tode in seinen Briefen wieder: „Ich fühle mich jeden Augenblick bereit, froh und — lächelnd — zu sterben", heißt es einmal und — „die Arbeit, diese Arbeit — die Walküre — ist das einzige, was mich das Leben ertragen läßt" ein anderes Mal.

Das war die Stimmung, in der Wagner sich befand, als ihm Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung", die seit fünfunddreißig Jahren veröffentlicht, bis dahin fast spurlos vorübergegangen war, in die Hände fiel. Wagner war früher ein begeisterter Verehrer der weltfreudigen Lehre Ludwig Feuerbachs, des Antipoden Schopenhauers gewesen. Mit ihm galt ihm der Mensch als das letzte und höchste Ziel der Schöpfung, als sein eigner Gott; im Rein-Menschlichen steckte auch für ihn das Problem der ganzen Schöpfung und seine Lösung. Mit Feuerbach sah er in

der Liebe, in der „das Endliche das Unendliche ist", als letzter Bejahung des Lebens, das wichtigste Prinzip des Lebens. — Trotz alledem aber muß, ihm selbst kaum bewußt, ein stark pessimistischer Zug in ihm gelegen haben, der besonders auch bei der Ausführung des Nibelungengedichtes mit unverkennbarer Deutlichkeit zutage trat. Und nun las er im Schopenhauer: „Wollen und Streben sind das ganze Wesen des Menschen, einem unauslöschbaren Durste gänzlich zu vergleichen. Die Basis alles Wollens aber ist Bedürftigkeit, Mangel, also Schmerz, dem der Mensch folglich schon ursprünglich und durch sein ganzes Wesen anheimfällt. Fehlt es ihm hingegen wieder an Objekten des Wollens, so befällt ihn furchtbare Leere, sein Wesen und sein Dasein wird ihm zur unerträglichen Last. Daher ist diese Welt nicht die beste (wie Leibniz gelehrt hatte), sondern die schlechteste aller möglichen Welten". Der einzige Weg, sich vom Leben und Leiden zu befreien, ist die Verneinung des Willens zum Leben. Zu ihr gelangt der Mensch durch die Erkenntnis, die alles Wollen beschwichtigt und indem so der Wille sich selbst aufhebt, schwingt sich der Mensch zu den reinen Höhen der Resignation empor, die ihn allein zur Ruhe und Heiterkeit zu führen und von der Welt und ihren Schmerzen zu erlösen vermag.

Auch im einzelnen fand Wagner Vieles in Schopenhauers Lehre, was einen verwandten Ton in seinem Innern zum Erklingen brachte, so die Lehre vom Mitleid, das so häufig bei ihm als wichtiges dramatisches Motiv erscheint und besonders dem Mitleid mit den Tieren, das sich in seiner Liebe zu ihnen und der Anhänglichkeit, die sie für ihn hatten, so deutlich äußerte. So schreibt er denn auch an Liszt darüber: „Neben dem — langsamen — Vorrücken meiner Musik habe ich mich jetzt ausschließlich mit einem Menschen beschäftigt, der mir — wenn auch nur literarisch — wie ein Himmelsgeschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist Arthur Schopenhauer, der größte Philosoph seit Kant, dessen Gedanken er — wie er sich ausdrückt — vollständig erst zu Ende gedacht hat. Die deutschen Professoren haben ihn — wohlweislich — vierzig Jahre lang ignoriert: neulich wurde er aber — zur Schmach Deutschlands — von einem englischen Kritiker entdeckt. Was sind vor diesem alle Hegels usw. für Charlatans! Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum

Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph. Wenn ich auf die Stürme meines Herzens, den furchtbaren Kampf, mit dem es sich — wider Willen — an die Lebenshoffnung anklammerte, zurückdenke, ja, wenn sie noch jetzt oft zum Orkan anschwellen — so habe ich dagegen doch nur ein Quietiv gefunden, das mir endlich in wachen Nächten einzig zu Schlaf verhilft; es ist die herzliche und innige Sehnsucht nach dem Tod: volle Bewußtlosigkeit, gänzliches Nichtsein, Verschwinden aller Träume — einzigste endliche Lösung!" Es ist Tristanstimmung, die uns aus jedem dieser Worte anweht und in der Tat lesen wir im selben Briefe: „Dem schönsten meiner Lebensträume, dem jungen Siegfried zu Liebe, muß ich wohl schon noch die Nibelungenstücke fertig machen. Mit dem Ganzen werde ich doch erst 1856 fertig. Da ich nun aber im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen ‚Tristan und Isolde' entworfen, die einfachste, aber vollblütigste musikalische Konzeption." Todessehnsucht im Herzen und den Siegfried, das Symbol der Lebenslust, im Kopfe; voll Ekel vor der Welt und doch gezwungen, sie zu suchen — so in heftigem Widerstreit der Empfindungen lebte er ein Doppelleben dahin, bis eine Liebe, reicher als er sie je gekannt, mit weichen Fäden sein Herz umspann und es ihm zu wonnevollem Bewußtsein brachte — „es gibt ein Glück!" Damals war es auch, daß ihn plötzlich die Lust ergriff, seine alte Faustouvertüre noch einmal neu zu bearbeiten: Faust, der zweifelnde, lebenssatte und Margarete, die vertrauende, reine — es war wohl nicht nur die Lisztsche Faustsymphonie, von deren Beendigung er eben Kunde erhalten hatte, was sein Interesse für das fast vergessene Werk neu belebte!

Dann aber hieß es, darauf bedacht zu sein, sich auf irgendeine Weise — Geld zu verdienen. Da kam ihm eine Anfrage der philharmonischen Gesellschaft in London, ob er geneigt sei, ihre Konzerte in der kommenden Saison zu dirigieren. Eine leise Hoffnung, den Lohengrin dort aufführen

zu können, mag nicht wenig dazu beigetragen haben, ihn zur Annahme des Antrags zu bewegen. Im März 1855 ist er in London, wo er in dem ausgezeichneten Konzertmeister des Orchesters, Sainton, dessen Freunde Lüders, dem glänzenden Lisztschüler Karl Klindworth, und dem Jugendfreunde Röckels, Ferdinand Präger, begeisterte und opferfreudige Freunde und Führer findet. Es war nicht leicht für ihn, sich bei einem Orchester und einem Publikum, die jahrelang im Bann des liebenswürdigen Mendelssohn gestanden hatten, durchzusetzen. Aber das Faszinierende seiner Persönlichkeit und die Größe seines Könnens übten auch hier ihre Wunder, das Orchester war bald für ihn enthusiastisch eingenommen und auch das Publikum ließ sich durch die nachteiligen Kritiken nicht beirren und nahm die Lohengrinfragmente, die er ihm schon im zweiten Konzerte zusammen mit der Neunten Symphonie vorführte und später besonders die Tannhäuser-Ouvertüre mit reichem Beifall auf. Beethoven und seine eigenen Werke — wäre es dabei geblieben, vielleicht hätte er sich mit der Situation abgefunden; aber er sollte Kompositionen englischer und anderer Herkunft, sollte gehorsam alles, was die Direktoren für gut befanden, dirigieren und sein ganzes Wesen bäumte sich dagegen auf. Ihm war zumute, wie in jenen Tagen vor zehn Jahren, als er die „Martha" dirigieren mußte. „So tief habe ich nicht geglaubt, wieder sinken zu müssen," schreibt er an Liszt; „wie elend ich mir vorkomme, in diesen, mir ganz widerwärtigen Verhältnissen auszuhalten, läßt sich nicht beschreiben, und ich erkenne, daß es eine reine Sünde, ein Verbrechen war, diese Londoner Einladung anzunehmen. Alle Lust zur Arbeit schwindet mir immer mehr dahin, ich wollte in den vier Monaten hier die Partitur der Walküre beenden (die Skizze war um Weihnachten 1854 fertig geworden), wovon nun schon gar keine Rede mehr ist. Diese Arbeitsunlust ist das Schlimmste: es ist mir, als ob mit ihr auch die ewige Nacht über mich hereinzöge: denn was habe ich noch in dieser Welt zu tun, wenn ich nicht arbeiten kann?" Zu dem allen ward ihm täglich klarer, daß der Hauptzweck des ganzen Unternehmens, Geld zu erübrigen, gänzlich verfehlt war, denn die Kosten des Aufenthaltes waren zu beträchtlich, als daß er von den 200 Pfund, die er erhielt, hätte wesentliche Ersparnisse machen können. Der einzige Lichtblick war die Teilnahme der

jungen Königin, die mit ihrem Gemahl eins der Konzerte besucht und in längerer Unterhaltung mit Wagner ihrem regen Interesse für ihn und seine Opern Ausdruck gegeben hatte. Ganz lustig berichtet er darüber an Minna: „Ach Gott, liebes Mienel, ich bin ganz heiser vom vielen Mit-der-Königin-Reden! Erst frug sie mich, was Peps macht? Dann ob Knackerchen artig wäre? Dann, ob ich meiner Frau was mitbrächte? Glaube ja nicht, daß das Spaß wäre: es ist alles Ernst und die Königin von England hat sich sehr lange mit mir unterhalten. Ich, der ich in Deutschland von der Polizei wie ein Straßenräuber verfolgt werde, werde von der Königin von England mit der ungeniertesten Freundlichkeit empfangen: das ist doch hübsch. Ich stand auch nicht an, ihr dies ganz treuherzig zu verstehen zu geben." — Im übrigen aber zählte er die Tage und Stunden bis zu seiner Abreise — „Ich bin nur froh, daß die ganze traurige Zeit jetzt zu Ende geht und ich mir nun wiedergegeben werde: Kummer und Leiden ist das Schlimmste nicht, wenn man nur in seinem edelsten Gewissen dafür frei ist; nichts in der Welt aber könnte mich erfreuen, wenn ich dabei von Anforderungen abhinge, die meiner Einsicht und meinem Gefühle zuwiderlaufen!" So schlug er denn auch alle Anerbietungen, im nächsten Jahr wiederzukommen, mit aller Entschiedenheit ab und jubelte auf, als er endlich Ende Juni seinen Schweizer Bergen wieder zueilen konnte.

Tausend Franken, das war alles, was er als Resultat viermonatlicher Mühe heimbrachte, tausend Franken und eine zerrüttete Gesundheit, die selbst sein geliebtes Selisberg, wohin er sich zunächst begab, nicht herzustellen vermochte. Sein altes Leiden, die Gesichtsrose, warf ihn darnieder und die Arbeit, nach der es ihn so drängend verlangte, wollte nicht von der Stelle. Ein Zusammensein mit Liszt — das wäre die beste Kur für ihn gewesen! Aber der Wunsch, dem Freunde mit der vollendeten „Walküre" gegenüberzutreten, ließ ihn schließlich auch dieses höchste Opfer bringen und selbst den Aufschub des schon zugesagten Besuches erbitten. Erst Ende März des folgenden Jahres 1856 war die Arbeit beendet, aber sein leidender Zustand ließ die Stimmung für den „Jungen Siegfried" nicht aufkommen. In Mornex bei Genf fand er endlich in der Kaltwasserheilanstalt eines Dr. Vaillant Heilung, und körperlich und geistig erfrischt kehrte er

nach Zürich zurück, um nun „den schönsten seiner Lebensträume", Siegfried, endlich zur Wirklichkeit werden zu lassen. Inzwischen war auch die lang verschobene Aufführung des Tannhäuser in Berlin erfolgt; der Not gehorchend, hatte Wagner die Bedingung, daß Liszt die Leitung übertragen werden solle, fallen lassen und Liszt, der zur Zeit in Berlin war und einige Klavierproben überwacht hatte, konnte ihm telegraphieren: „Gestern Tannhäuser. Vortreffliche Vorstellung. Wundervolle Inszenierung. Entschiedener Beifall, Glück zu!" Auch an anderen Orten regte es sich: „die Geschäfte werden sich gut machen: aus Hannover und Karlsruhe sind Bestellungen eingegangen", schreibt er. Schwere Verlegenheit bereitete ihm ein in materieller Hinsicht sehr verlockender Vorschlag, sich in Amerika auf einer sechsmonatlichen Tour als Dirigent zu betätigen. Das Honorar von 12000 Dollar (48000 Mark), das Liszt ihm glaubte in Aussicht stellen zu können, hatte viel Verlockendes. Wagner fühlte, „wenn er es ausschlüge, dürfte er es rein gar keinem Menschen sagen, denn jeder würde ihn der Gewissenlosigkeit gegen seine Lage zeihen". Aber noch einmal durchleben, was er in London durchlebt hatte, noch einmal sich von seinem Werke trennen — er konnte es nicht über sich bringen. „Vor zehn Jahren", schreibt er an Liszt, „konnte ich so etwas noch unternehmen: jetzt aber noch solche Umwege zu machen, um nur leben zu können, wäre doch hart. In meinem Leben würde ich dann die Nibelungen nicht fertig machen." Und in dem berechtigten Bewußtsein dessen, was die Welt ihm schuldet, fügt er hinzu: „Du lieber Gott, dergleichen Summen, wie ich sie in Amerika verdienen könnte, sollten mir die Leute schenken, ohne etwas anderes dafür zu fordern, als das, was ich eben tue und was das Beste ist, das ich tun kann. Zudem bin ich vielmehr gemacht, in sechs Monaten 60000 Franken durchzubringen, als sie zu ‚verdienen', denn es ist nicht meine Sache ‚Geld zu verdienen'; aber es wäre die Sache meiner Verehrer mir so viel Geld zu geben, als ich brauche, um guter Laune etwas Rechtes zu schaffen".

So wurde aus dem Plane nichts und fast wollte es scheinen, als solle die „Nichtbeachtung einer so seltenen Gelegenheit" sich bitter rächen. Ein Zerwürfnis zwischen Karl Ritter und Liszt hatte den Bruch der Beziehungen zwischen Wagner und der Ritterschen Familie zur Folge, und er konnte

danach nicht wohl die Rente, die er nun seit fünf Jahren bezogen hatte, weiter annehmen. So hatte er den einzigen festen Halt, den er für seine Existenz gehabt hatte, verloren und sah traurigeren Zeiten denn je entgegen. Für einen Augenblick glaubte er, daß der Verkauf des „Ringes" ihm über die schwersten Verlegenheiten hinweghelfen würde — die Verlagsfirma von Breitkopf & Härtel schien geneigt, seine Forderung von 1000 Talern für jeden der vier Teile anzunehmen. Doch die Verhandlungen zogen sich länger und länger hin und eines Tages (Ende Juni 1857) erhielt Liszt, der die Vermittlung der Angelegenheit übernommen hatte, einen Brief, worin Wagner ihm schrieb: „Mit Härtels werde ich nun keine Not mehr haben, da ich mich endlich dazu entschlossen habe, das obstinate Unternehmen der Vollendung meiner Nibelungen aufzugeben. Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort habe ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen. Es hat mich einen harten, bösen Kampf gekostet, ehe ich so weit kam! Soll ich das Werk wieder einmal aufnehmen, so müßte mir dies entweder sehr leicht gemacht werden, oder ich selber müßte es mir bis dahin möglich machen können, das Werk, im vollsten Sinne des Wortes, der Welt zu schenken. Es bedurfte nur noch dieser Auseinandersetzungen mit Härtels, um mich die große Schimäre der Unternehmung einsehen zu lassen. Du bist der einzige, der mit mir an die Möglichkeit glaubte. — Ich habe den Plan gefaßt, Tristan und Isolde in geringen, die Aufführung erleichternden Dimensionen auszuführen. Ich hoffe wohl annehmen zu dürfen, daß ein durchaus praktikables Opus, wie der Tristan werden wird — mir bald und schnell gute Revenuen abwerfen und für einige Zeit mich flott halten wird." War es wirklich nur die Aussicht auf gute Revenuen, was ihn zum Tristan zog? Wahrheit und Dichtung schlingen sich im Bewußtsein des schaffenden Künstlers oft wundersam ineinander; oft weiß er selbst nicht, woher die befruchtenden Keime, aus denen das Kunstwerk emportrieb, in seine Seele fielen; er nimmt den äußerlichen Anlaß für den wahren und lernt erst aus dem Werke selbst, daß die unbewußt aus dem Innern entquollene Dichtung höhere Wahrheit enthält und verrät, als dem Verstande faßbar ist. Und gerade Wagner, dieser künstlerischste Künstler,

der entweder nur aus den Tiefen des Herzens heraus oder überhaupt nicht zu schaffen vermochte, konnte nur in einem eigenen seelischen Erlebnis den Anstoß zu einem Werk erhalten, das als das hohe, das höchste Lied der Liebe für alle Zeiten einzig dastehen wird. Und dieses Erlebnis erblühte ihm aus seiner Freundschaft mit Otto, seiner Liebe zu Mathilde Wesendonk.

Otto Wesendonk war ein reicher Kaufmann, der Typus des bürgerlichen Patriziers, der sich mit allem umgibt, was das Leben in edler Weise zu verschönen vermag und seinen Reichtum freudig in den Dienst der Kultur stellt, Kunst und Künstlern ein begeisterter und opferfreudiger Schirmer, den künstlerischen Bestrebungen seiner Gattin ein bereitwilliger Förderer. Mathilde, die, als Wagner sie kennen lernte, erst 24 Jahre alt war, bildete in jedem Betracht den schärfsten Gegensatz zu Wagners fast doppelt so alter Frau, der im mühevollen Kampf mit den Sorgen des Daseins von der früheren Schönheit nichts geblieben war und deren „nüchternes, gutmütiges, aber hausbackenes Wesen" dem „planlosen" Planen Wagners mit wachsender Verständnislosigkeit gegenüberstand. Mathilde, jung, schön, eine weiblich-anmutige, poetisch-sinnige Natur, auf Händen getragen von ihrem Gatten, eine glückliche Mutter, war eine jener seltenen Frauen, die geboren scheinen, zu beglücken und beglückt zu werden. Wie von warmem Sonnenlicht übergossen war ihr Leben hingegangen; unberührt von den Stürmen der Sorge und des Leides hatte sie ihr ganzes Dasein dem Genuß alles Schönen, was die Welt zu bieten hat, widmen können. Sie lernte Wagner im Jahre 1852 kennen und schon 1853 komponierte er für sie die Albumsonate, ein, wie alle seine Klaviersachen, in der Erfindung schwaches und wenig klaviermäßiges Stück. Für Mathilde, die nach ihren eigenen Worten, wie ein weißes, unbeschriebenes Blatt nach Zürich kam, mußte der Verkehr mit einer so hinreißenden Persönlichkeit wie Wagner zu einem Ereignis von tiefgehendster Wirkung werden. Er machte sie auf alles Bedeutende in Literatur und Wissenschaft aufmerksam, er erschloß ihr die Größe Beethovens, indem er ihr, unermüdlich erklärend, deutend aus seinen Werken spielte, bis sie sich heimisch darin fühlte; er führte sie in die Philosophie Schopenhauers ein, las Calderon mit ihr — aus allen Richtungen zugleich

Mathilde Wesendonk

Dorner pinx. Breitkopf & Härtel, Leipzig ed.

Digitized by Google

ließ er die Strahlen seines vielumfassenden Geistes auf sie spielen, und wir können es verstehen, wenn sie später einmal in Erinnerung an jene Tage an ihn schrieb: „Unser persönlicher Verkehr trat mir ins Gedächtnis zurück; ich sah die ganze reiche Welt vor mir, die Sie dem Kindergeist erschlossen, mein Auge hing mit Entzücken an dem Wunderbau, höher und höher schlug das Herz vor innigem Dankgefühl und ich fühlte, daß mir nichts davon verloren gehen könne! So lange ich atme, werde ich nun streben, das ist Ihr Teil." Aber um Feuer aus dem Stein schlagen zu können, muß der Funke verborgen darin schlummern, und Wagners Anregungen hätten nicht so reiches Blühen in ihr hervorrufen können, wäre der Boden nicht dafür bereit gewesen. Wie ganz sie sich in seine Denkweise hineinlebte und doch selbständig zu urteilen vermochte, das geht aus einer Briefstelle wie die folgende hervor, die durch einen verzweifelt klagenden Brief von ihm (September 1863) verursacht wurde: „Geradezu unbegreiflich ist mir, wie man den Erfolg schlechtweg, das heißt Beifall, zugleich verachten und doch suchen kann. Nur der Weise, deuchte mich, der von der Welt nichts wissen will, darf sie verachten, der andere, der sie braucht, wird durch die bloße Berührung mit ihr ihr Mitschuldiger und kann nicht mehr ihr Richter sein. Sie sind Wissender und Mitschuldiger im höchsten Grade. Jede neue Täuschung ergreifen Sie mit Hast, scheinbar die Unbefriedigung vergangener Täuschungen im Busen auszuwischen und keiner weiß so gut wie Sie, daß es nie sein kann noch sein wird. Freund, wie soll das enden? Sind fünfzig Jahre nicht Erfahrung genug, und sollte da nicht endlich der Moment eintreten, wo Sie ganz mit sich im Reinen wären?"

Auch ihre poetisch-künstlerische Begeisterung war keine rein platonische; wir besitzen Gedichte von ihr, die durch ihren gedanklichen Gehalt und ihre abgerundete Form von wirklich ursprünglicher Begabung zeugen. Was könnte reizender, natürlicher sein, als das Folgende?

„Faßt denn Ein Kelch den goldnen Schein
Der ganzen großen Sonne?
Und du, mein Herz, du bist so klein,
Und willst allein
Die ganze Erdenwonne?
Der Liebe Unermeßlichkeit

Begrenzt im Raum, —
Und aller Himmel Seligkeit
Im Lebenstraum?"

Wagner selbst hielt fünf Gedichte von ihr der Vertonung für würdig, die zum Teil ganz aus der Tristanstimmung, die den Meister selbst allmählich mehr und mehr erfüllte und die sich auch ihr mitteilte, entstanden sind. Er hat seine Komposition ihrer „Träume" und im „Treibhaus" selbst Studien zum Tristan genannt. Wie eine zarte Huldigung klingen in das Lied „Engel", Motive aus der Rheingoldszene hinein, in der Loge Weibes Wonne und Wert preist, denn als sein Engel, der durch den Zauber seiner mild versöhnenden Gegenwart ihn seine äußerlichen und innerlichen Bedrängnisse vergessen ließ, erschien sie ihm täglich mehr, seinen Engel hat er sie mehr als einmal in seinen Briefen genannt. In feinsinnigster Weise haben sie und ihr Gatte immer wieder die Sorgen, die an seinem Herzen fraßen, und ihm die Schaffenslust ertöteten, zu beseitigen gewußt. Wagners Briefe an Otto Wesendonk sind vom ersten bis zum letzten (Juni 1853 bis Dezember 1870) ein Ausdruck des Dankes, den er ihm schuldet, des Dankes ebensowohl für das, was Wesendonk tat, als die Art, wie er es tat. Immer sind es nur „Darlehen", die er ihm gibt, „Vorschüsse auf die Einnahmen aus seinen Werken". Und er wußte doch, wie der Herausgeber der Briefe sagt, wie leicht der Freund sich der Täuschung hingab, die Schuld einst abzahlen zu können. Nie hat Wesendonk die an Wagner gegebenen Summen als ein zurückzahlbares Darlehen betrachtet. „Nur um dessen Selbstgefühl zu schonen und ihm das drückende Bewußtsein einer Schuld zu benehmen, willigte er ein, dem gemeinsamen Übereinkommen diese Form zu geben."

Lange war es Wagners Wunsch gewesen, aus seiner „unruhigen, prickelnden, hemmenden und zwängenden Häuslichkeit" herauszukommen und sich in eigenem Hause einen eigenen, freundlichen und allen Bedürfnissen genügenden Herd zu schaffen; schon hatte er den Plan erwogen, selbst ein Grundstück zu erwerben und sich ein Häuschen zu bauen, als ihm Wesendonk die Erfüllung seines Wunsches brachte. Er hatte für sich selbst auf dem „grünen Hügel in der Enge" bei Zürich eine fürstlich ausgestattete Villa gebaut; ein kleines, daneben liegendes Häuschen war von ihm an=

gekauft, wohnlich und behaglich umgebaut und Wagner zur Verfügung gestellt worden. Was Wagner empfand, als er Wesendonks Anerbieten erhielt, mag seine von warm aufquellender Rührung diktierte Antwort beweisen: „Wollen Sie nun wissen, wie ich die Nachricht aufnahm? Eine tiefe, tiefe Ruhe bemächtigte sich meiner. Es war mir auf einmal so sonnig hell vor den Augen, daß ich die ganze Welt ruhig verklärt vor mir liegen sah, bis mir eine ernste Träne dieses Bild in tausend wunderbaren Brechungen zeigte. Liebster, ich habe so etwas eben noch nicht erlebt! eine so gründlich förderndе Macht der Freundschaft ist eben noch nie in mein Leben eingetreten. O, Ihr guten lieben Menschen! Was soll ich Euch sagen? Wie mit einem Zauberschlage ist plötzlich alles um mich her anders. O Kinder! Ihr sollt dafür mit mir zufrieden sein — gewiß, das sollt Ihr! Denn für dieses Leben — gehöre ich Euch.“ Auch an Liszt schreibt er voll tiefer Befriedigung von dem Landgütchen, das er „der wirklich großen Teilnahme dieser befreundeten Familie verdanke“; „wenn ich bedenke, wie sehr es mich seit lange nach einem solchen verlangte und wie schwer es wurde, nur eine Aussicht dafür zu gewinnen, so fühle ich mich gedrängt, in diesem guten Wesendonk einen meiner größten Wohltäter anzuerkennen“.

Im April konnte Wagner mit seiner Frau in das neue Heim, das er selbst „das Asyl“ benannt hatte, übersiedeln. Nach kalten, feuchten Tagen war schönes Frühlingswetter angebrochen, am Karfreitage erwachte er zum ersten Male im neuen Hause in vollem Sonnenschein: „das Gärtchen war ergrünt, die Vögel sangen und endlich konnte ich mich auf die Zinne des Häuschens setzen, um der langersehnten, verheißungsvollen Stille mich zu erfreuen“. Und plötzlich, wie eine Botschaft eines neuen Schaffensfrühlings fiel ihm ein, daß heute ja Karfreitag sei und die Gestalt Parzivals, in dessen Geschichte dieser heilige Tag so bedeutungsvoll hineinspielt, trat ihm in ihrem ganzen idealen Gehalt so übermächtig ergreifend vor die Seele, daß er schnell ein ganzes Drama, in drei Akte geteilt, in wenigen Zügen flüchtig skizzierte.

Dem so verheißungsvollen Frühling sollte ein früchtereicher Sommer und ein erntefroher Herbst folgen. „Es war eine mächtig produktive Zeit,“ hat er selbst darüber gesagt, „noch sind wir mit den größten Anstrengungen nicht

so weit, der Welt zu geben, was damals geschaffen wurde." Und bei anderer Gelegenheit: „Mir ist recht deutlich, daß ich nie etwas Neues mehr erfinden werde: jene eine höchste Blütenzeit hat in mir eine solche Fülle von Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Mühe mir die Blumen zu erziehen."

Und Mathilde Wesendonk war die Sonne, deren wärmende, lebenspendende Strahlen all dieses frohe Sprießen und Grünen hervorriefen. Je mehr sie sich in das Geheimnis seines Schaffens versenkte, je mehr ihr Verständnis dafür wuchs, desto mehr wurde es ihm zum freudigen Bedürfnis, sie daran teilnehmen zu lassen, aus ihrer Begeisterung immer neue Inspiration zu schöpfen. Was er am Vormittage komponierte, das brachte er am Nachmittag zu ihr; wenn dann die Dämmerung sich herabsenkte — den Dämmermann nannte er sich selbst — dann sang und spielte er ihr das neu Entstandene und ihr Blick, ihr Wort und am beredtesten wohl ihr Schweigen sagten ihm von dem Eindrucke, den er ihr gemacht.

Und dann geschah, was alle verstehen können, die sich in die Seele dieses Mannes zu versenken, die das heiße Liebesbedürfnis seines neben seiner alternden, verständnisarmen Frau, allmählich erstarrenden Herzens, nachzufühlen vermögen: die Dichtung, die jetzt sein ganzes Sinnen erfüllte, um die er seinen Siegfried aufgegeben hatte, die Tragödie vom Tristan, der in Liebe zu Isolde seines Freundes Marke Weib entflammt war, wurde zu erschütternder Wahrheit. Noch war das Wort, das höchste Seligkeit und höchstes Leid in sich schloß, nicht gesprochen. Da kam er eines Tages zu Mathilde mit der vollendeten Dichtung des Tristan und legte sie in ihre Hände; da, zum ersten Male wurde sie machtlos, da zum ersten Male umarmte sie ihn und sagte: „Nun habe ich keinen Wunsch mehr!" „An diesem Tage, zu dieser Stunde", so heißt es in seinem für sie bestimmten Tagebuche, „wurde ich neu geboren. Bis dahin ging mein Vorleben: nun begann mein Nachleben. In jenem wundervollen Augenblicke lebte ich allein. Du weißt, wie ich ihn genoß? Nicht aufbrausend, stürmisch, berauscht; sondern feierlich, tief durchdrungen, mild durchwärmt, frei, wie ewig vor mich hinschauend. — Und dieses Eine weißt du auch, daß ich seitdem nie mehr im Zwiespalt mit mir war . . . Alle Bitterkeit war mir geschwunden, ich konnte

irren, mich leidend, gequält fühlen, aber immer blieb es mir leicht, und klar wußte ich immer, daß deine Liebe mein Höchstes sei und ohne sie mein Dasein ein Widerspruch mit sich selbst sein müßte."

Otto Wesendonk war von allem unterrichtet, denn es war nicht ein Winkel in seines Weibes Herzen, in den sie ihn nicht hineinschauen ließ. Mit jenem Takt, der nur einem selbst reinen Gemüt entspringt, ahnte er, daß hier einzig äußerste Schonung helfen und heilen könne. Vielleicht fühlte er auch, daß es nur das Genie Wagners war, was sein Weib in Bann geschlagen hatte, und wenn sich ihr auch für einen Augenblick die Grenzen zwischen dem Künstler und dem Menschen verwischen mochten, er wußte, daß er ihr vertrauen könne. Selten hat ein Mann in solcher Situation mit solcher Größe gehandelt, und Wagner erkannte das selbst an, als er später schrieb: „Kinder, daß wir drei sind, ist doch etwas wunderbar Großes! Es ist unbegreiflich, mein und Euer größter Triumph! Wir stehen unbegreiflich hoch über der Menschheit, unbegreiflich hoch!"

Und Minna? Sie wäre weniger als ein Weib gewesen, wenn sie nicht erkannt hätte, was zwischen ihrem Gatten und der schönen Nachbarin sich anspann, und mehr als ein Weib, wenn sie sich zu der Größe der Anschauung, die Wagner von ihr verlangte, hätte aufschwingen können. In einem Brief an seine Schwester Kläre, in welchem er ihr alles, was sich in jenen schweren Tagen ereignete, schildert, sagt er: „Nie hatte Minna eine solche Veranlassung, sich der Würde, meine Frau zu sein, werter zu zeigen als jetzt, wo es galt, mir das Höchste und Liebste zu erhalten: es lag in ihrer Hand, zu zeigen, ob sie mich wahrhaft liebe. Aber, was solche wahre Liebe ist, begreift sie nicht einmal." Und diese wahrhafte Liebe für ihn sollte Minna dadurch beweisen, daß sie unberührt, ja fördernd, seiner Liebe zu einer anderen Frau, die ihm das „Liebste und Höchste" geworden war, zuschaute. Wenn es Frauen gibt, die das vermöchten — mögen sie den ersten Stein auf sie werfen! Man wird einwenden, Minna hätte tun können, was Otto Wesendonk tat — aber Otto Wesendonk war ein Mann von ungewöhnlicher Seelengröße und wußte, daß er seiner Frau vertrauen könne; Minna hingegen war nur eine Frau, wie andere auch und — wußte nicht, ob sie ihrem Mann trauen könne, zumal sie ja schon einmal in ihrem

Glauben an ihn wankend geworden war. Zudem: Mathilde hatte ihrem Manne von vornherein nichts verheimlicht, Minna aber war erst durch aufgefangene Briefe und Zwischenträgereien hinter das Geheimnis gekommen. Können wir es somit begreifen und verzeihen, daß sie ihren Mann nicht ohne Kampf aufgeben wollte, so müssen wir um so schärfer die Mittel, mit denen sie den Kampf führte, verurteilen. Sie ließ sich dazu hinreißen, Mathilde zur Rede zu stellen und ihr zu drohen, ihrem Manne, an dessen Kenntnis des Verhältnisses sie nicht glauben wollte, von allem Mitteilung zu machen. Mathilde war im tiefinnersten verletzt und Wagner sah ein: „die beiden Frauen, so dicht beieinander, war fernerhin unmöglich; denn auch die Wesendonk konnte es nicht vergessen, daß ihr zum Lohn ihrer höchsten Aufopferung und zartesten Rücksichten für mich, durch meine Frau so roh und verletzend begegnet worden war. Auch war nun von den Leuten darüber gesprochen worden, genug, die unerhörtesten Auftritte und Peinigungen für mich ließen nicht nach und aus Rücksicht auf jene wie auf diese, mußte ich mich endlich entscheiden, das schöne Asyl, das mir mit solcher zarten Liebe bereitet worden war, aufzugeben“. Der schöne Traum war ausgeträumt ... Im Tagebuch aber lesen wir: „Die letzte Nacht im Asyl legte ich mich nach 11 Uhr ins Bett. Anderen Morgens (17. August 1858) um 5 Uhr sollte ich abreisen. Ehe ich die Augen schloß, ging es mir lebhaft durch die Seele, wie ich mich sonst immer an dieser Stelle in Schlaf gebracht durch die Vorstellung, ebenda würde ich einst sterben: so würde ich liegen, wenn Du zum letztenmal zu mir trätest, wenn Du offen vor allen mein Haupt in Deine Arme schlössest und mit einem letzten Kusse meine Seele empfängest! Dieser Tod war mir die holdeste Vorstellung und sie hatte sich ganz an der Lokalität meines Schlafzimmers ausgebildet: die Türe nach der Treppe zu war geschlossen, Du tratest durch die Gardine des Arbeitszimmers; so schlangest Du Deine Arme um mich, so auf Dich blickend starb ich. — Und wie nun? Auch diese Möglichkeit, zu sterben, war mir entrückt? Kalt und wie gejagt verließ ich dieses Haus, in welchem ich mit einem Dämon eingeschlossen war, den ich nicht mehr bannen konnte, als durch die Flucht. Wo — wo werde ich nun sterben? ... So entschlief ich. — Aus bangen Träumen erweckte mich da ein wunderbares Rauschen: mit

dem Erwachen fühlte ich deutlich einen Kuß auf meiner Stirn: — Ein schriller Seufzer folgte. Das war so lebhaft, daß ich auffuhr und um mich blickte. Alles still. Ich zündete Licht an: es war kurz vor ein Uhr, am Ende der Geisterstunde. Hatte ein Geist in dieser bangen Stunde bei mir Wache gestanden? Wachtest Du, oder schliefst Du um diese Zeit? — Wie war es Dir? — Kein Auge konnte ich nun wieder schließen.“ — Und als letzten Scheidegruß ruft er ihr zu:

„Leb' wohl! Leb' wohl! Du Liebe!

Ich scheide mit Ruhe. Wo ich sei, werde ich nun ganz Dein sein. Suche mir das Asyl zu erhalten. Auf Wiedersehen! auf Wiedersehen! Du liebe Seele meiner Seele! Leb' wohl — auf Wiedersehen!“

Wagner begab sich über Genf nach Venedig. Dort im Paroxismus des Schmerzes wurde das Tagebuch geschrieben; im April 1859 war er in Luzern, dort sah er Mathilde wieder — eine Ruhe und Stille war über beide gekommen, die ihn beseligte: „So lehrt den Meister das Kind!“ schreibt er an sie am 10. April 1859. „Dies eine, was nur durch die Erfahrung gewonnen werden konnte, war mir durch seine überraschende Wahrhaftigkeit auch neu und drang endlich siegreich durch alles Wehe: — nur, weil es für uns keine Trennung gibt, konnten wir dieses Wiedersehen begehen! Auch ich erstaunte fast vor dem Gefühl der Abwesenheit jeder Überraschung. Es war, als ob wir uns soeben vor einer Stunde gesehen.“ — „Das ist ein wundervoller Boden, aus dem noch etwas Herrliches wachsen muß. Ja, ich ahne es: wir können noch viel beglücken! . . . Adieu! es ist alles schön und gut! Von innen wird dem Edlen die Welt gestaltet; nur dem gemeinen Toren entsteht sie von außen. Das Leben ist unser!“

Aus dem Bangen, dem Zweifeln, das ihn in der beglückenden Nähe Mathildens erfüllt hatte, konnte der erste Akt des Tristan entstehen, aus dem Bewußtsein der Zusammengehörigkeit mit ihr der zweite — erst der Schmerz der Trennung lehrte ihn die Töne und Farben für den dritten finden. „Daß ich den Tristan geschrieben, das danke ich Ihnen aus ganzem Herzen in alle Ewigkeit“ — in diesen Worten hat Wagner zusammengefaßt, was er als Künstler und Mensch Mathilde Wesendonk schuldete,

denn nur aus dem, was er als Mensch von ihr empfing, konnte dem Künstler die Inspiration zu seinem Werk zufließen. In diesen Worten drückt sich auch der Dank aus, den die ganze Welt ihr schuldet, unter deren begeisterndem Einfluß außer dem Tristan auch Rheingold, Walküre und der größere Teil des Siegfried, der Entwurf zum Parzival und die herrliche Gestalt des Hans Sachs entstanden.

Allmählich klärte sich auch in ihm die Leidenschaft zu liebender Verehrung ab — dann machte sie einem Gefühl warmer, dankbarer Freundschaft Platz, wie sie noch aus seinem oben erwähnten letzten Briefe an Otto Wesendonk spricht und in seinem letzten Schreiben an Mathilde ist sie wieder die „Verehrte Freundin" geworden, die sie ihm war, als er sie zuerst kennen lernte. — Nach wie vor stand Otto ihm tatkräftig zur Seite: als Wagner sich entschloß, von Luzern nach Paris überzusiedeln, da war er es, der ihm die Mittel dazu gewährte, indem er die Partituren des Ringes für den Preis von 24000 Franken von ihm „erwarb". Und als König Ludwig von Bayern sechs Jahre später den Wunsch äußerte, die Originalpartitur des Rheingold zu besitzen, da war Otto Wesendonk auch zu diesem Opfer bereit. In dem eigenhändigen Dankschreiben, das der König ihm sandte, sagte er: „Ich weiß, Sie haben dem mit Not und unsäglichen Schmerzen ringenden Künstler seinerzeit ein freundliches Asyl geschaffen, dafür spreche ich Ihnen, verehrter Herr, meinen innigsten Dank aus; denn Ihrer lebhaften Teilnahme verdanken wir mit die in der Schweiz geschaffenen, unsterblichen Werke Wagners."

Tristan und Isolde

Handlung in drei Aufzügen

Bis zur Mitte des Siegfried war Wagner mit der Komposition des Ringes vorgeschritten, als sich ihm mit immer größerer Gewalt die Erkenntnis aufzudrängen begann, daß für die ungeheuren Anforderungen dieses Riesenwerkes weder das Publikum noch die Bühnen schon reif seien, daß, wolle er mit beiden erneut Fühlung gewinnen, er ihnen etwas, was ihren Bedürfnissen in höherem Maße entgegenkomme, bieten müsse. Es traf sich, daß gerade damals der Kaiser von Brasilien sich an ihn mit der Aufforderung wandte, eine Oper zur Eröffnung der italienischen Opernsaison in seiner Hauptstadt Rio de Janeiro zu schreiben. So entschloß sich Wagner, wenn auch schweren Herzens, den „Ring" fürs erste liegen zu lassen und sich dem Tristan, in welchem er den für seine neuen Zwecke gerade geeigneten Stoff gefunden zu haben glaubte, zuzuwenden. Bedürfte es noch eines Beweises dafür, wie Wagner ganz unter dem Zwang seines Genius stand, wie dieser ihn beständig Wege führte, die weit, weit abseits lagen von denen, die er selbst im Sinne hatte, die Entstehungsgeschichte des Tristan würde ihn erbringen. Ein Werk, das sich zur Aufführung durch italienische Sänger in italienischer Sprache eigne, das überall rasch Eingang fände, das „schnell gute Revenuen abwerfe" hatte er schreiben wollen, und das neuartigste, schwerst verständliche und schwerst aufführbare unter allen seinen Werken entstand.

Wie gewaltig ihn der Stoff ergriff, nachdem er sich einmal zu festem Umriß gestaltet hatte, erkennen wir aus der Schnelligkeit, mit der das Gedicht geschrieben wurde. Im Juli 1857 ging er an die Ausarbeitung, im September schon konnte er es den Freunden auf dem „Hügel" vorlesen. Noch im „Asyl" wurde auch die musikalische Skizze zum ersten Akt fertig, in Venedig die zum zweiten (Mai bis Juli 1858), in Luzern die zum dritten (9. April bis 16. Juli 1859).

Die Sage von Tristan und Isolde, den Unseligen, die durch einen Zaubertrank in Liebe zueinander entbrannt, König Marke, Isoldes Gemahl verraten und schließlich als Opfer ihrer Leidenschaft zugrunde gehen, ist bre-

tonischen Ursprungs; sie scheint im zwölften Jahrhundert bereits allgemein bekannt gewesen zu sein. Schon um 1150 wird sie von Chrestien von Troyes französisch, um 1180 von Eilhart von Oberge deutsch bearbeitet. Ihre klassische Form aber erhielt sie um 1210 durch Gottfried von Straßburg, dessen Gedicht man nicht mit Unrecht den Höhepunkt aller höfischen Poesie genannt hat. Wagner, der schon seit 1854 Quellenstudien zum Tristan gemacht hatte, hat nur die Hauptmomente der Sage herausgeschält und das meiste Beiwerk der älteren Fassungen fortgelassen. Dafür aber hat er dem Stoff erst die eigentliche Vertiefung gegeben, indem er den hochbedeutsamen Zug hinzufügte, daß Tristan und Isolde, die sich längst uneingestanden, ja fast unbewußt geliebt, sich den Tod zu trinken wähnen, als sie den Becher mit dem Liebestrank leeren. Nun erschließt die Pforte, durch die sie in das ewige Dunkel einzugehen glaubten, ihnen erst das Leben in seiner ganzen leuchtenden Pracht.

Die Dichtung. Erster Aufzug: Tristan, der Helden hehrster, hat für seinen Oheim und Herren, König Marke in Cornwall, die schöne Isolde von Irland gefreit. Nun bringt er sie auf eilendem Schiff zu ihm, sie, die unwillig nur ihm gefolgt ist. Denn einst war Tristan schwer verwundet in kleinem Kahne an Irlands Küste getrieben worden. Da hatte Isolde ihn gepflegt und durch wunderkräftige Salben geheilt. Aber dann war es ihr kund geworden, daß, der sich Tantris nannte, kein anderer sei als Tristan, der ihren Verlobten Morolt im Kampfe getötet hatte. Da war sie mit gezücktem Schwert, Rache heischend, an sein Lager getreten; aber vor dem Blick, der sie aus seinen Augen traf, schmolz ihr Zorn dahin und ungefährdet hatte sie ihn ziehen lassen. Ewigen Dank und Treue hatte er ihr damals geschworen und nun kam er selbst, sie zur Eh' für Cornwalls müden König zu begehren, und sie, Morolts, ihres Schützers beraubt, mußte machtlos mit ihm gehen. Doch der Zorn, aus mißachteter Liebe und gekränktem Stolz geboren, frißt an ihrem Herzen und wächst und wächst bis zu unbezämbarer Wut. Brangäne, die Dienerin, die die Eltern mit ihr gesandt, schickt sie hin zu Tristan, der selbst das Steuer führt und entbietet ihn zu sich:

„Befehlen ließ
Dem Eigenholde
Furcht der Herrin
Sie, Isolde.“

Für ihn antwortet Kurwenal, Tristans treuester Diener, indem er höhnend ihr das Lied von Tristan, dem Morolt-Töter, singt. Da beschließt Isolde seinen Tod. Zwei Zaubertränke hat ihr die Mutter mitgegeben, sicheren Tod wirkt der eine, der andere aber sollte in des alten Königs Herzen die Liebe zu ihr entzünden. Kurwenal kommt ihr zu melden, daß die Küste in Sicht sei und daß sie zur Landung sich bereiten möchte. Stolz erwidert sie ihm, daß sein Herr sie nicht zu König Marke geleiten werde, ehe er für ungesühnte Schuld ihre Vergebung nicht erbeten habe. Brangänen aber befiehlt sie, das Gift bereit zu halten und als Tristan ehrfurchtsvoll naht und nach ihrem Begehr fragt, da erinnert sie ihn daran, daß noch Blutschuld zwischen ihnen schwebe, denn noch sei Morolts Tod ungesühnt. Bleich und düster reicht er ihr selbst das Schwert hin, das die Sühne bereite; doch nein! — schon einmal hatte sie es zur Rache geschwungen und doch sinken lassen, nun soll er ihr Sühne trinken! Freudig ergreift Tristan den dargereichten Becher:

„Den Becher nehm' ich an,
Daß ganz ich heut genese.“

denn ach! auch in seiner Brust ist ja der Funke der Liebe, der, ihm selbst kaum bewußt, darin geschlummert, zur zehrenden Glut entfacht, nun er sie sich verloren weiß, verloren durch eigene Schuld. — Doch Brangäne hat in höchster Not statt des Todes- den Liebestrank in die Schale gegossen und Isolde, dem unheilvoll Geliebten im Tode vereint zu sein, entreißt ihm die halb geleerte und trinkt sie selbst bis zur Neige aus. Einen Augenblick stehen beide, unverwandt sich in die Augen sehend, wie erstarrt da, dann ergreift sie ein Zittern, sie fassen sich krampfhaft ans Herz, wieder und wieder heften sich ihre Blicke aufeinander und plötzlich umschlingen sie sich in heißer Umarmung. Zu gleicher Zeit ertönt es jubelnd: „Heil, heil, König Marke!“ aus den Kehlen der Seeleute, denn schon naht er selbst in raschem Kahn, die Braut sich heimzuholen. Die Liebenden sehen und hören von

dem allen nichts, kaum gelingt es Brangäne, sie voneinander zu reißen. Entsetzt besinnen sie sich endlich auf sich selbst — „welcher Trank?“ fragt Isolde Brangänen; verzweifelt muß diese erwidern: „der Liebestrank!“ Und ohnmächtig stürzt Isolde an Tristans Brust.

Zweiter Aufzug: Isolde ist Markes Gemahlin, aber ihr Herz gehört Tristan, dessen Liebe sie sich in geheimen, wonnevollen Stunden erfreut. Es ist Nacht — Isolde erwartet den Geliebten, das Erlöschen der Fackel, die an der geöffneten Türe ihres Gemaches flammt, soll ihm das Zeichen sein, daß er gefahrlos nahen könne. Brangäne bestürmt sie, nur heut ihn nicht zu rufen; ihr ahnt Böses; sie traut Melot, der sich Tristans treuesten Freund nennt, nicht und sie fürchtet, das Jagen, zu dem der König mit ihm und seinen Mannen ausgezogen, sei nur eine List, die Liebenden zu fangen. Doch Isoldes Sehnen duldet keinen Widerspruch und keinen Aufschub — die Fackel erlischt — Tristan kommt und im beseligenden Glück des Beieinanderseins vergessen sie Zeit und Raum. Von hoher Warte ertönt warnend Brangänes Stimme, sie hören sie nicht, wie im Rausch lauschen sie nur dem wirren Stammeln extatischer Liebe, das von ihren Lippen dringt. Da plötzlich stürzt Melot, gefolgt von Marke, herein — tief erschüttert sieht der König, daß Melot, der ihn lange schon gewarnt, nur zu wahr gesprochen: Tristan, den er der Treuen Treuesten gewähnt, er, des Rittertums stolzeste Säule, hat ihn verraten. „Warum mir diese Schmach?“ so fragt er und Tristan kann ihm nur erwidern:

„O König, das kann ich dir nicht sagen,
Und was du fragst, das kannst du nie erfahren.“

Und als er, dem nur ein Weg offen geblieben, der Weg in das Land, dem keiner Sonne Licht leuchtet, Isolde zum Abschied auf die Stirne küßt, da fährt Melot in wildem Grimme auf: „Zur Rache, König! duldest du diese Schmach?“ Tristan aber zieht sein Schwert, er wenigstens, der ihn verraten, soll die Buße dafür zahlen; er dringt auf Melot ein, doch von dessen Schwert getroffen, sinkt er in Kurwenals Arme.

Dritter Aufzug: In wilden Fieberträumen liegt Tristan daheim in seiner Burg Kareol. Kurwenal hat ein Schiff mit Boten zu ihr gesandt, die allein ihm Heilung bringen kann, aber der Hirte, dessen Schalmei Kunde

geben soll, ob sie nahe, läßt nur traurige Weisen ertönen. Tristan erwacht — von Kurwenal erst muß er erfahren, wo er sei und nun kommt die Erinnerung über ihn und mit ihr die Sehnsucht. Hellauf jubelt er, als Kurwenal ihm meldet, daß Isolde, wenn anders sie noch unter den Lebenden weile, ganz nahe schon sein müsse. Doch ach, noch immer klingt dieselbe traurige Weise von der Höhe herab und Verzweiflung packt Tristan. Da plötzlich jauchzt die Schalmei lustig auf — und — „o Wonne, das Schiff!" ruft Kurwenal aus. Von Tristan getrieben, eilt er hinab, Isolden zu seinem Herrn hinaufzugeleiten. Den aber erfaßt es wie ein jubelnder Rausch; was ist ihm seine Wunde, was das Leben selbst, nun sie naht! Er rafft sich auf von seinem Lager, er muß zu ihr, zu ihr — taumelnd stürzt er der Hineineilenden entgegen, noch einmal vermag er ihren Namen zu nennen, dann gleitet er leblos in ihren Armen zu Boden.

In Isoldes wehes Klagen hinein ertönt Waffenlärm: Marke ist mit Melot in raschem Schiffe Isolden gefolgt, Brangäne hat jetzt endlich — zu spät! — ihm das Geheimnis des Trankes enthüllt. Nun kommt er selbst, sie dem treulos treuesten Manne zu vermählen. Doch Kurwenal glaubt, sie nahten als Feinde und vertritt ihnen den Weg; seines Herren Tod wenigstens will er an dem, der ihn so schnöde verraten, rächen. Melot fällt von seinem Schwert, aber auch er sinkt todeswund zu Tristans Füßen nieder. Teilnahmslos hat Isolde dem allen zugeschaut, für sie ist die Welt versunken, seit er daraus gegangen, und nun ist ihr's, als höre sie noch einmal seine Stimme, als sähe sie noch einmal sein Auge ihr zulächeln, als rufe er sie zu sich zu untrennbar ewiger Vereinigung und verklärt sinkt sie tot auf seine Leiche nieder.

Während Wagner sich im „Ring", wie wir noch sehen werden, ganz vom Reimvers losgesagt und durchweg den Stabreim angewandt hat, ist der Tristan in einer seltsamen Mischung, alliterierter und gereimter Verse geschrieben und es ist bezeichnend dafür, wie groß auch die rein formale dichterische Begabung Wagners war, daß an allen Stellen, wo die Empfindung ihn fortreißt, der Vers in ganz freiem Erguß in den Reim ausläuft, als käme ihm der gereimte Vers hier natürlicher als der ungereimte. Im Ein-

klang mit Wagners Absicht, seinen reformatorischen Prinzipien gemäß alles auf die seelischen Vorgänge zu stellen, d. h. das dem musikalischen Ausdrucksvermögen Gemäßeste durchaus in den Vordergrund zu rücken, mußten die Worte bisweilen zum bloßen Vorwand für die Musik werden:

„Bist du mein?
Hab' ich dich wieder?
Darf ich dich fassen?
Kann ich mir trauen?
Endlich, endlich!
Bist du es selbst?
Dies deine Augen?
Dies dein Mund?
Hier deine Hand?
Hier dein Herz?"

An anderen Stellen scheinen sie des Begrifflichen entkleidet, zum berauschten Lallen zu werden; es ist, als habe da die Musik das Wort geboren:

„Liebe-heiligstes Leben,
Wonne-hehrstes Weben,
Nie-wieder-Erwachens
Wahnlos
Hold-bewußter Wunsch."

Auch im Tristan begegnen wir wieder jener schon im Lohengrin angedeuteten Eigentümlichkeit Wagners, die gerne in der Natur nach Symbolen sucht für das, was in den Herzen seiner Gestalten vorgeht, überall mystischen Zusammenhängen zwischen Natur und Leben nachspürt. Tag und Nacht als Symbole für Leben und Tod — dieser Gedanke bildet den Inhalt fast des ganzen Liebesgespräches und kehrt auch später noch wieder: der tückische Tag, der Neid-bereite, der sie trennt, wie sie im Leben sich nicht angehören dürfen, und die Nacht, die heilige, die sie zu ewiger Liebeswonne vereint, wie der Tod sie erst zu ewig ungetrenntem, endlos in Liebe umfangenem Leben zusammenführen wird. In stets neuen, wunderbar tiefsinnigen und dabei von reinstem poetischen Empfinden erfüllten Wendungen zieht sich dieser Gedanke durch die ganze Szene und erfüllt sie mit jenem geheimnisvoll schwülen, überschwenglich romantischen Duft, der ihr allen ähnlichen gegenüber ein so ganz eigenes Gepräge gibt.

Was den gedanklichen Inhalt des Gedichtes betrifft, so hat man ihn auf die verschiedenartigste, ja gegensätzlichste Weise zu erklären gesucht. Besonders häufig ist die Frage aufgeworfen worden, ob der Tristan in optimistischem oder pessimistischem Sinne aufzufassen sei. Wagner hatte sich ja selbst, wie wir gesehen haben, von der Lehre Feuerbachs, des feurigsten Bejahers des Lebens und der Liebe, zu der Schopenhauers bekehrt, der, indem er das Leben als nicht lebenswert verwirft, auch das Prinzip der Bejahung des Lebens und damit also auch die Liebe verwerfen muß. Aber wie Wagner selbst in einem Brief an Röckel zugestand, daß er „vielfach in seinen Anschauungen und Begriffen wunderlich auseinandergegangen und sich selbst entfremdet gewesen sei", so kann man auch in seinem dichterischen Schaffen, zu welchem philosophischen Standpunkt er sich auch gerade bekennen mochte, fast sein ganzes Leben hindurch die schärfsten Extreme vertreten sehen. Ist der Holländer mit seiner Verneinung des Willens zum Leben rein pessimistisch gedacht, so ist das treibende Element im Tannhäuser der Wille zum Leben, zum Genuß des Lebens in der Liebe, wie er sich in den Gestalten Tannhäusers sowohl wie Elisabeths äußert: nicht deshalb entsagen beide, weil sie den Tod ersehnen, sondern sie ersehnen den Tod, weil sie zu entsagen gezwungen sind. Wagner selbst hat den Tannhäuser einmal für ein optimistisches, das andere Mal für ein pessimistisches Werk erklärt. Es wäre ein leichtes, in allen seinen Dramen eine ähnliche Verquickung entgegengesetzter Tendenzen nachzuweisen, oder aber, was vielleicht noch besser zutrifft, eine solche vollständige — und höchst künstlerische! Abwesenheit jeglicher Tendenz, daß gerade deshalb jede beliebige hineingelesen werden kann.

Das eben Gesagte wird es begreiflich machen, daß auch der Tristan, wie schon angedeutet, auf die verschiedenartigste Weise ausgelegt werden konnte. Ist der Wunsch zu sterben, also die Verneinung des Lebens der Grundgedanke, oder der, in gemeinsamem Liebesgenuß zu leben, also seine Bejahung? Ist der Tod gleichbedeutend mit der völligen Auflösung ins Nichts — —

„In des Weltatems wehendem All,
Ertrinken,

Versinken,
Unbewußt,
Höchste Lust —“

oder bedeutet er nur ein Verfallen des Körperlichen, indes das, was im Körper lebt, was das Leben erst im höheren Sinne zum Leben macht, weiter besteht:

„Was stirbt dem Tod
Als was uns stört,
Was Tristan wehrt
Isolden immer zu lieben,
Ewig nur ihr zu leben?“

Das alles sind Fragen, die an sich hochinteressant, vom Standpunkte des Kunstwerkes aus doch so wenig wichtig und fruchtbar sind, daß wir uns mit diesen Andeutungen glauben begnügen zu können. Nur auf einen Punkt müssen wir noch eingehen: den Liebestrank, der der Gegenstand vielfacher Ausdeutungen und Angriffe gewesen ist. Die meisten sehen darin nicht die Ursache, den Anfang der Liebe zwischen Tristan und Isolde, sondern das Symbol der Unwiderstehlichkeit der Liebessehnsucht, die in den Herzen der beiden längst lebte. Aber bedurfte es eines solchen Symbols? Wir können aus dem Geiste der Zeit heraus, in der die Sage ihre Entstehung hatte, verstehen, daß man dadurch das ihr Unbegreifliche, Ungeheuerliche begreiflich und verzeihlich erscheinen lassen wollte. Aber Wagner, der in der Erfassung des Rein-Menschlichen das letzte Ziel der dramatischen Kunst sah, dem das alle Schranken durchbrechende Gefühl als ein viel höheres Gesetz galt, als alle durch Konvention geschaffenen Moralbegriffe, hätte zu dem ganz äußerlich erklärenden und entschuldigenden Hilfsmittel nicht greifen brauchen. Es erscheint fast wie eine Widerlegung seiner eigensten Anschauungen, wenn er dem von seinem Standpunkt aus nur Natürlichen, Unabwendbaren den Mantel des Ungewollten, Unbewußten umhängt. Und würde König Marke, der edel genug denkt, um seinen Wunsch nicht zu der Unwilligen zu erheben:

„Der mein Wille nie zu nahen wagte,
Der mein Wunsch ehrfurcht-scheu entsagte —“

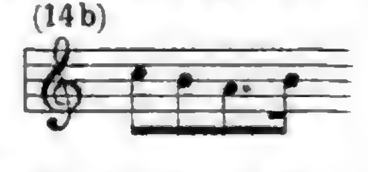
nicht unendlich größer dastehen, wenn er die Liebenden, selbst entsagend,

zusammenführte, nicht weil er erkannt hat, daß sie schuldlos schuldig geworden sind und Isolde für ihn doch verloren ist, sondern weil er sich vor der Unwiderstehlichkeit des Liebeszwanges, der sie gepackt hat, beugt?

Die Musik: Wenn Wagner selbst über den dritten Akt an Mathilde Wesendonk schreibt: „dieser Tristan wird was Furchtbares, dieser letzte Akt!!! ich fürchte, die Oper wird verboten — nur mittelmäßige Aufführungen können mich retten! vollständig gute müssen die Leute verrückt machen — ich kann mir's nicht anders denken!" und „Sehr griff mich noch der zweite Akt an, das höchste Lebensfeuer loderte in ihm mit so unsäglicher Glut hell auf, daß es mich fast unmittelbar brannte und zehrte" — so erkennen wir daraus, in welchem Paroxismus das Werk geschaffen wurde. Im Feuer eigensten Erlebens wurde es geschmiedet — als ein Bekenntnis, ein Aufschrei, ein aus tief innerster Not Gewordenes steht es vor uns, Kind und Ausdruck zugleich einer Leidenschaft, die auch die Entsagung nicht ersticken konnte. Und diese Leidenschaft durchglüht die Musik von der ersten bis zur letzten Note. Ein einziger Blick auf die Leitmotive zeigt, wie der Liebesgedanke sie ganz und gar beherrscht: Liebessehnsucht, Liebesglück, Liebesjubel, Liebesverlangen, Liebeserwartung, Liebesruhe, Liebestraum, Liebesverklärung, Liebesseligkeit, Liebestod, der Tag (als Symbol der Liebesverneinung) — das sind die Motive, denen wir immerfort begegnen, ihnen gegenüber erscheinen alle übrigen von geringer Bedeutung. Ganz eigen- und einzigartig ist es nun, wie dieser Gefühlsgehalt die musikalische Formgebung bestimmt, wie er, entsprechend dem früher schon Gesagten, sich eine ganz eigenartige Sprache schafft: wie nämlich die Empfindungsmomente, aus denen die einzelne Szene sich entwickelt, gewöhnlich in ein oder zwei stimmungsstarken Motiven Ausdruck finden, so treibt aus diesen das ganze musikalische Gebilde der Szene, wie die Pflanze aus dem Samenkorn hervor. Nehmen wir gleich die erste Szene; sie zeigt uns Isolde, zerwühlt von dem Gedanken an das verhaßte Land, dem das Schiff sie zuträgt, und der Liebe zu Tristan, die zehrend an ihrem Herzen nagt. Diese beiden Empfindungen sind in den Motiven der Heimfahrt (4) und der Liebessehnsucht (1) verkörpert, und in den neun Seiten, die die Szene im Klavierauszug einnimmt, ist kaum eine einzige Reihe, in der nicht

eines von ihnen in der einen oder anderen Form erschiene. Oder wenn in der großen Liebesszene des zweiten Aktes die Liebenden vom Tag, dem trugvoll gleißenden, liebeverneinenden, sprechen, so hören wir mehr als zehn Seiten lang fast ausschließlich das Motiv des Tages. Daß es höchster Kunst bedurfte, um bei solcher Einfachheit des motivischen Gehaltes doch das Gefühl der Gleichförmigkeit nicht aufkommen zu lassen, ist klar. In der Tat ist die Meisterschaft in der rhythmischen und harmonischen Umgestaltung und vor allem auch der sequenzenartigen Fortentwicklung der Motive

nicht mehr zu überbieten, und die ungeheure, nervenaufreizende, seelenerschütternde Wirkung der Musik ist fraglos hierauf zurückzuführen. Mit dem sicheren Instinkt des Genies ist der Künstler hier unbewußt der Natur gefolgt. Wie der Mensch in der Extase, sei es der Liebe oder des Zornes, unwillkürlich dieselben Worte, Bezeichnungen, Wendungen immer und immer wiederholt, nur durch erhöhten Ausdruck ihnen erhöhte Bedeutung gebend, so werden hier durch die stets gesteigerten Wiederholungen derselben Tonphrasen Wirkungen hervorgebracht, die allmählich den Hörer selbst in einen Zustand rauschartiger Erregung mitversetzen. Ist auf der Opernbühne je der jubelnde Aufschrei der Liebesbegrüßung so wiedergegeben worden, wie Wagner es am Anfang der Liebesszene getan hat? Und wenn wir die Stelle annalysieren, so finden wir, daß sie zuerst sechsundzwanzig Takte lang fast ausschließlich nichts als das kleine Motiv



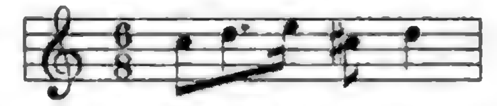
dann dreißig Takte lang nichts als das Motiv

bringt. Wo ist noch einmal in einer dramatischen Komposition so geringes Material zu so hinreißender Wirkung verwandt worden? Und diese Wirkung tritt, wenn anders man überhaupt Wagners Sprache zu verstehen

vermag, mit so unfehlbarer Sicherheit ein, weil man fühlt, daß, was hier gesagt werden sollte, natürlicher und deshalb überzeugender gar nicht gesagt werden konnte.

Nur mit einigen Hauptmomenten dieses musikalischen Wunderbaues wollen wir uns noch beschäftigen.

Für das Vorspiel hat Wagner selbst die folgende Erklärung gegeben: „Tristan führt, als Brautwerber, Isolde seinem König und Oheim zu. Beide lieben sich. Von der schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbaren Ausbruch des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe durchschreitet die Empfindung alle Phasen des sieglosen Kampfes gegen die innere Glut, bis sie, ohnmächtig in sich zurücksinkend, wie im Tode zu verlöschen meint." Nach dem früher Gesagten braucht kaum noch betont zu werden, daß für die musikalische Kristallisierung eines so einheitlichen Empfindens wenige Takte genügen durften. Das Motiv der Liebessehnsucht (1) eröffnet „langsam und schmachtend" das Ganze; dann setzt das des Liebeszaubers (2) ein, um erst gegen Schluß hin das erste wieder zu Wort kommen zu lassen, indem es sich zuerst mit ihm harmonisch verwebt, um dann das herrliche Stück, wie es begann, mit ihm allein auch ausklingen zu lassen. Inmitten der grandiosen Steigerung tritt etwas, was auf den ersten Blick wie ein neues Motiv (Liebesentschluß 3) anmutet, ein: ; sehen wir aber genauer hin, so entdecken wir, daß es seinen (rhythmischen) Ursprung in 2a hat:



Das unbegleitete, eigentümlich ausdrucksvolle Lied des jungen Seemanns, dem das Motiv der Heimfahrt (4) entnommen ist, leitet den ersten Aufzug ein. Über die folgende Szene haben wir oben schon gesprochen. Aus dem ersten Akt möchte ich nur noch das Lied Kurwenals (5a): „Herr Morold zog zum Meere hin", mit der charakteristischen Phrase: „hei, unser Held Tristan (5b)" erwähnen: sein volksliedartiger Charakter rechtfertigt die Wiederholung durch den Chor, der augenscheinlich nur ein Lied singt, das

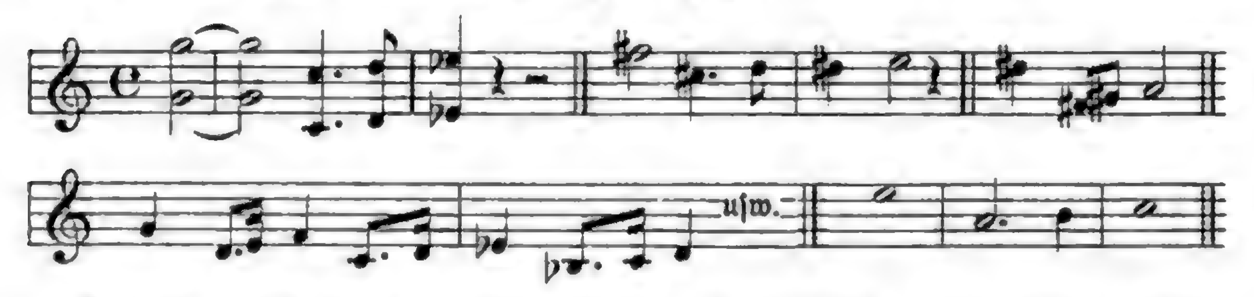
in aller Munde ist. Damit wird zugleich der Ruhm Tristans, dessen Taten bereits im Volkslied besungen werden, ins hellste Licht gesetzt. Vielleicht hat Wagner das dadurch deutlich machen wollen, daß er die Worte mit Anführungsstrichen versah, als handle es sich um etwas längst Bekanntes. — Daß in der Erzählung Isoldes von Tristans Krankheit und Treubruch das Motiv 6 („der sieche Tristan") eine wichtige Rolle spielt, daß wie höhnend Fragmente von Kurwenals Lied hineintönen und ihr verwundeter Stolz schließlich in dem Fluchmotiv (7) zum Ausbruch kommt, braucht nur angedeutet zu werden. Wenn sie aber schildert, wie sie mit gezücktem Schwerte an Tristans Lager trat, so verrät uns das Motiv des Liebeszaubers (2) im Orchester, was in ihr vorging, als der Blick seines Auges sie traf. Ihr Gespräch mit Tristan wird von den Motiven des Zorns (8), Tristans (9), des Schicksals (10), des Todes (11) und älteren begleitet, das Ende des Aktes, als der Trank seine Wirkung getan hat, von dem der Liebessehnsucht (1), des Liebeszaubers (2) und des Liebesentschlusses (3).

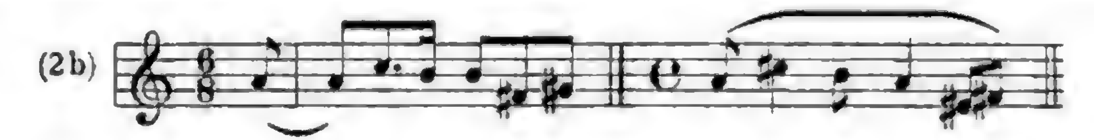
Die Einleitung des zweiten Aktes ist durchtränkt von der zitternden Erregung, in der Isolde des Geliebten harrt; sie baut sich auf die Motive der Erwartung (12), des Liebesverlangens (13) und der Glückseligkeit (14) auf, zwischen denen immer wieder Motiv 1 seine Stimme erhebt.

Geradezu ein Wunder künstlerischer Gestaltungskraft ist der Zwiegesang der Liebenden, der den größeren Teil des Aktes ausfüllt. Das Stück gliedert sich in drei Abschnitte: auf die leidenschaftliche Begrüßung folgt als zweiter ein traumhaft schönes Adagio, das mit den Liebestraum-Harmonien einsetzt, diesem als dritter ein kurzer, erregt drängender Satz. Der musikalische Umriß der Szene stellt sich also folgendermaßen dar:

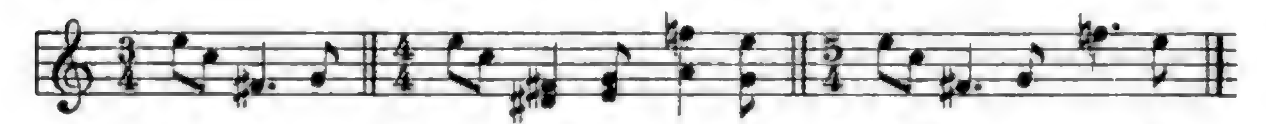
Appassionato — Adagio — Appassionato.

Man sieht, wie darin in gleicher Weise die künstlerischen Gebote des Kontrastes und der Symmetrie erfüllt werden. Wie das erste Appassionato (Molto vivace) sich auf die Motive der Glückseligkeit (14) und des Liebesjubels (15) gründet, die sowohl einzeln als vereinigt (15b) durchgeführt werden, um dann für zehn Seiten dem Motiv des Tages (16) Platz zu machen, ist schon bemerkt worden; diese Stelle bildet den Mittelpunkt des ersten Abschnitts, doch bringt, was sich an sie schließt, in der Hauptsache

auch nur wieder 16, 1 und 15. Und nun das Adagio (lento moderato): es ist schwer, Worte für den hinreißenden Zauber dieser Szene zu finden, in der die beglückende Ruhe (Liebestraum-Harmonien 17) und die überirdische Verklärtheit befriedigten Liebessehnens in Tönen von berückender Schönheit wiederklingen. Eine Melodie, wie das Motiv der Liebesruhe (18), gehört zu jenen wie vom Himmel gefallenen, die auch den Größten nur in den seltenen Augenblicken weihevollster Begeisterung zufließen. Diese Melodie bildet den Kern des Adagios, wie 16 den des ersten Molto vivace. Kaum weniger ergreifend ist die folgende, aus den Motiven des Scheidegesanges (19) und der Liebesverklärung (20) entwickelte Stelle („So starben wir, um ungetrennt"), die später noch einmal bei Isoldes Tod mit so erschütternder Wirkung wiederkehrt. Das Schluß-Appassionato endlich nimmt wieder den Anfang des ganzen Duetts — Motiv 14 — auf, das freilich hier eine ganz neue Gestalt empfangen hat. Ich füge ein weiteres Beispiel der Unerschöpflichkeit der Phantasie, mit der Wagner seinen Motiven immer neue Einkleidungen gibt, hinzu:

Wenige Worte müssen für den dritten Akt genügen. Nach kurzer schwermütiger Einleitung auf Motiv 1 und das sehnsuchtsvoll ausblickende Motiv der Öde (22) gegründet, ertönt die traurige Melodie der Schalmei des Hirten (23). Kraftvoll, fast wieder wie ein Volkslied, mutet uns der Sang (24) an, mit dem Kurwenal dem erwachten Tristan erzählt, daß es die Heimat sei, die sein Blick begrüße. Daß das allmählich in Tristan aufdämmernde Erinnern von den Motiven begleitet wird, die uns aus den Szenen seines Glückes noch im Gedächtnis sind, ist selbstverständlich. Nacheinander drängen sich 1 (Liebessehnsucht), 16 (Tag), 18 (Liebesruhe), 13 (Liebesverlangen) usw. in den Vordergrund, wobei besonders eindrucksvoll 2b in neuer Fassung wirkt:



Endlich erklingt der fröhliche Hirtenreigen (27), und nun steigert sich die fiebernde Glut Tristans zum wilden Paroxismus. Die Motive 26 (sehnsuchtsvolle Erwartung), 15 (Tag), 3 (Liebesgewißheit) und 18 (Liebesruhe) erscheinen in seltsam verzerrten Rhythmen, wobei Dreiviertel-, Viervierteltakt und Fünfvierteltakt abwechseln. Z. B. Motiv 18:



Aus dem Folgenden heben wir nur noch die Schlußszene „Isoldes Liebestod" hervor. Vergegenwärtigt man sich die Situation, liest man die von mystischer Schwärmerei durchschauerten Worte, so muß man sich sagen, daß es eine schwierigere Aufgabe für den Komponisten kaum geben konnte, als diese Szene so zu vertonen, daß sie nach der Hochspannung des Vorhergegangenen nicht eine Reaktion im Hörer erzeuge. Wagner aber ist es gelungen, unter Heranziehung des Schlußteiles des Liebesduetts sogar noch eine Steigerung der Wirkung zu erzielen. Wie ein Hauch des Jenseits, wie ein Klang herüber aus den Gefilden der Seligen, so mutet diese Musik uns an. Halb erdentrücktes Sehnen, halb wunschlose Verklärtheit, umflutet sie die Gestalt der Isolde wie eine Glorie und läßt die herbe Tragik der Vorgänge wie von sanft versöhnendem Licht überströmt erscheinen.

Am 10. Juni 1865 fand die erste Aufführung des Tristan in München statt, von der wir noch berichten werden. Langsamer als irgendeines der Werke des Meisters, hat er sich das Publikum erobert — und kaum konnte das anders sein. Sagt doch Wagner selbst von ihm: „An dieses Werk erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen, nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein

System weit überflügelte.“ In der Tat, hier ist nichts, aber auch gar nichts mehr von dem alten Opernschema übrig geblieben. Wie ein einziges ununterbrochenes Rezitativ zieht die Musik an dem Ohre dessen, dem sie noch nicht ihre Geheimnisse offenbart hat, vorüber; mit Ausnahme der oben besprochenen kurzen Stelle des ersten Aktes und einiger weniger späteren Takte ist der Chor ganz beseitigt, das Ensemble vereinigt nie mehr als zwei Stimmen, im ganzen dritten Akt vernimmt man durchgehends nur eine einzelne Stimme. Das Opernmäßige, was dem Lohengrin im Musikalischen und Szenischen in gewissem Maße noch anhaftet, ist durchweg verschwunden, als etwas in seiner unvermittelten Neuheit ganz Unfaßbares trat das Werk den Zeitgenossen gegenüber. Können wir uns wundern, daß es mit allgemeinem Kopfschütteln aufgenommen wurde? Lange dauerte es, ehe man zu der Erkenntnis durchdrang, daß eine solche Schöpfung mit ihren eigenen Maßen, nicht mit denen einer geradezu gegensätzlichen Art gemessen werden wolle, daß auf den Höhen der Kunst das Werk das Gesetz, nicht umgekehrt das Gesetz das Werk schaffe.

Auch heute noch ist der Tristan ein voller Genuß nur für die Wenigen. Wie es Kunstwerke gibt, die allgemein den schönsten zugerechnet, doch um ihres Gedankengehaltes willen nicht zu wirklicher Popularität gelangen konnten, so gibt es auch solche, denen um ihres Empfindungsgehaltes willen ein gleiches Schicksal beschieden ist. Wenn der späte Beethoven so lange unverstanden blieb, so geschah es, weil er in Tiefen des Empfindens hinabgetaucht war, von denen die übrige Menschheit kaum etwas ahnte und zu denen ihm zu folgen, sie von ihm erst lernen mußte. So wird auch der Tristan, in welchem Kunst und Natur wie in eins verschmolzen sind, mit ganzer Kraft nur den ergreifen, der die Geschehnisse des Dramas in sich mitzuerleben, in der Musik den Pulsschlag einer überschäumenden Leidenschaft mitzufühlen vermag. Wie viele Menschen aber gibt es, bei denen das wirklich der Fall ist?

Wagner als Schriftsteller

Die Schriften der Jahre 1849/51

Es ist nicht leicht, ein zusammenfassendes Urteil über Wagner als Schriftsteller zu geben. Am tiefsten hat ihn Friedrich Nietzsche erfaßt, wenn er sagt: „Wagner als Schriftsteller zeigt den Zwang eines tapferen Menschen, dem man die rechte Hand zerschlagen hat und der mit der linken ficht: er ist immer ein Leidender, wenn er schreibt, weil er der rechten Mitteilung auf seine Weise in Gestalt eines leuchtenden und siegreichen Beispiels (des Kunstwerkes) durch eine zeitweilig unüberwindliche Notwendigkeit beraubt ist. Seine Schriften sind Versuche, den Instinkt zu begreifen und gleichsam sich selber ins Auge zu sehen ... Ich kenne keine ästhetischen Schriften, welche so viel Licht brächten wie die Wagnerischen; was über die Geburt des Kunstwerks überhaupt zu erfahren ist, das ist aus ihnen zu erfahren. Es ist einer der ganz Großen, der hier als Zeuge auftritt ... Gewisse Schriften, wie ‚Beethoven‘, ‚Über das Dirigieren‘, ‚Über Schauspieler und Sänger‘, ‚Staat und Religion‘, machen jedes Gelüst zum Widersprechen verstummen und erzwingen sich ein stilles, innerliches, andächtiges Zuschauen, wie es sich beim Auftuen kostbarer Schreine geziemt.“

Dem Leser wird es auffallen, daß unter diesen Schriften sich nicht eine einzige aus den Jahren 1849/51 findet; es sind also nur die späteren und — kürzesten, denen Nietzsche bedingungslos zustimmt. Und Nietzsche hat auch keinen Anstand genommen — obwohl er, als er dieses schrieb, zum intimsten Freundeskreis Wagners gehörte — sein Urteil über die anderen zu geben: „Andere, namentlich die aus der früheren Zeit, ‚Oper und Drama‘ mit eingerechnet, regen auf, machen unruhig: es ist eine Ungleichmäßigkeit des Rhythmus in ihnen, wodurch sie als Prosa in Verwirrung setzen. Die Dialektik in ihnen ist vielfältig gebrochen, der Gang durch Sprünge des Gefühls mehr gehemmt als beschleunigt; eine Art von Widerwilligkeit des Schreibenden liegt wie ein Schatten auf ihnen, gleich als ob sich der Künstler des begrifflichen Demonstrierens schämte. Am meisten beschwert vielleicht den nicht ganz Vertrauten ein Ausdruck von autoritativer Würde, welcher ganz ihm eigen und schwer zu beschreiben ist: mir kommt

es so vor, als ob Wagner häufig wie vor Feinden spreche, vor Feinden, mit denen er keine Vertraulichkeit haben mag. Nun bricht nicht selten die fortreißende Leidenschaft seines Gefühls durch diesen absichtlichen Faltenwurf hindurch; dann verschwindet die künstliche, schwere und mit Nebenworten reich geschwellte Periode, und es entschlüpfen ihm Sätze und ganze Seiten, welche zu dem Schönsten gehören, was die deutsche Prosa hat." Nietzsche erwähnt und begründet dann des weiteren noch das Unvolkstümliche der Wagnerischen Schriften, die Wagner in jenem „Dunstkreis der Gelehrten und Gebildeten" zeigen, dem er als Schaffender auf immer Lebewohl gesagt hatte. — Dieses Unvolkstümliche war vielleicht kein ganz Unbeabsichtigtes. Wagner erzählt in seinem „Leben", daß er, siebzehnjährig, häufig den Gesprächen seines Onkels Adolf Wagner mit dem Professor der Ästhetik, Weiße (nicht Weiß, wie Wagner schreibt), einem in der Schule Hegels und Schellings gebildeten jüngeren Philosophen zugehört habe. „Ich entsinne mich, daß Weiß sich in betreff der ihm vorgeworfenen Unklarheit seines schriftstellerischen Stils damit rechtfertigte, daß die tiefsten Probleme des menschlichen Geistes doch unmöglich für den Pöbel gelöst werden könnten. Diese mir sehr plausibel dünkende Maxime war mir sofort zur Richtschnur für alles, was ich aufschrieb, geworden." In der Einleitung zur Gesamtausgabe seiner Schriften bekennt er, daß „der Einfluß eines unwählsamen Hereinziehens philosophischer Maximen der Klarheit seines Ausdrucks nachteilig war. Aus der damals mich lebhaft anregenden Lektüre mehrerer Schriften Ludwig Feuerbachs hatte ich verschiedene Bezeichnungen für Begriffe entnommen, welche ich auf künstlerische Vorstellungen anwendete, denen sie nicht immer deutlich entsprechen konnten. Hierin gab ich mich ohne kritische Überlegung der Führung eines geistreichen Schriftstellers hin, der meiner damaligen Stimmung vorzüglich dadurch nahetrat, daß er der Philosophie den Abschied gab und dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich zuwendete, in welcher ich deutlich den von mir gemeinten künstlerischen Menschen wieder zu erkennen glaubte. Hieraus entsprang eine gewisse leidenschaftliche Verwirrung, welche sich als Voreiligkeit und Undeutlichkeit im Gebrauche philosophischer Schemata kundgab".

Aus allem Gesagten wird es dem Leser klar geworden sein, daß die Schriften Wagners, mit denen wir es hier zunächst zu tun haben, durchweg nur den wenigsten zugänglich sind, und da sie ihrer Art nach sich nicht an die künstlerisch, sondern an die philosophisch Gebildeten wandten, ihren Zweck, Wegeebner für seine Werke zu sein, nur in allerbedingtestem Maße erfüllen konnten. Welche Verwirrung sie aber in den Köpfen derer anrichteten, die, unfähig, sie in ihrer Bedeutung voll zu begreifen, sich nur an Äußerliches und Einzelnes hielten, darüber ist bereits im vorigen Kapitel gesprochen worden. Was war von der Menge zu erwarten, wenn ein Liszt Wagner freimütig eingestand, es sei ihm nicht gut gelungen, seine Ideen in „Kunst und Revolution" zu fassen!

Diese Schrift, mit der wir uns jetzt zu beschäftigen haben, atmet noch ganz den Geist der nebelhaften, gestaltlosen Gedanken der Revolutionstage. Von weit ausschauender Höhe wird uns das gelobte Land eines idealistischen Zukunftstraumes gezeigt, aber wie es zu erreichen, das wird nur in kühnen poetischen Phantasien, nicht aber in klaren, überzeugenden Folgerungen angedeutet. Das Ganze ist ein Gedicht, keine Abhandlung — das Werk eines verantwortungslosen Stürmers, nicht eines Philosophen.

Von dem Lande, das ihm als das Ideal aller kulturellen Entwicklung galt, von Griechenland, geht Wagner aus. Der starke, schöne Mensch, wie er in der Gestalt des Apollon in höchster Vollendung verkörpert erscheint, bildet den Inhalt des griechischen Dramas, das als natürliche, untrennbare Vereinigung der drei Schwesterkünste: Dichtkunst, Tanzkunst und Musik, das höchste erdenkliche Kunstwerk darstellt.

Das Christentum hingegen, so folgert er weiter, das den Zweck des Menschen gänzlich außerhalb seines irdischen Daseins suchte und die Natur und ihn gleichmäßig verwarf, sah in der sinnlichen Schönheit nur Teufelswerk, und als die Kirche sich den neu erwachten Kunsttrieb zu Nutze machte und sich mit den fremden Federn des Heidentums schmückte, wurde sie zur „offenkundigen Lügnerin und Heuchlerin". Im Zeichen der Heuchelei, der Unehrlichkeit hat seitdem die Kunst sich entwickelt; erst, wenn der schöne und starke Mensch wieder ihr Ziel wird, wird sie aus dem Zustande zivilisierter Barbarei, in den sie verfallen ist, sich erheben. Die Stärke kann aber dem

Menschen, den eine durch und durch falsche Entwicklung zum Sklaven erniedrigt hat, nur durch eine Revolution zurückgegeben werden, die Schönheit nur durch die Kunst! Indem der Mensch sich selbst wieder einzig und allein als Zweck seines Daseins setzt, wird er erkennen, daß er diesen Zweck am vollkommensten in der Gemeinschaft mit allen Menschen erreicht; nur so wird er von der lähmenden Sorge um die physische Erhaltung des Lebens befreit werden, dieser Sorge, die ihn schwach, knechtisch und lieblos macht, nur so Christi Wort bestätigt werden: „Sorget nicht, was werden wir essen, was werden wir trinken, noch auch, womit werden wir uns kleiden, denn dieses hat euch euer himmlischer Vater alles von selbst gegeben!" Dann wird dem Erstarkten auch die Liebe zurückkehren, die Liebe, die allein nur die Schönheit erfaßt, wie nur die Schönheit die Kunst bildet. — Die Welt, meint Wagner, wird das Utopien nennen, aber wenn die Geschichte ein wirkliches Utopien, ein in Wahrheit unerreichbares Ideal kennt, so war es das Christentum! Es predigte Demut, Entsagung, Verachtung des Irdischen, und wie stellt sich die Erfüllung heraus? Als Hochmut der Heuchelei, Wucher und egoistische Verachtung der leidenden Nebenmenschen. Und woher das? Weil die Idee krank war und gegen die wahre, gesunde Natur des Menschen sich versündigte. Was benötigt, ist also eine Neuordnung aller Dinge und als schönstes Ziel eine Neugestaltung unserer Kunstverhältnisse in der Weise, daß Kunst und Künstler nicht mehr im Dienst industrieller Spekulation stehen, sondern das Theater als Inbegriff alles Kunstempfindens durch Staat und Gemeinden in den Stand gesetzt wird, nur seiner wahren höheren Bestimmung nachzugehen. Dann erst wird auch die Zeit des neuen, des Kunstwerks der Zukunft gekommen sein, das nicht wie das Griechische den Geist einer schönen Nation, sondern den der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalität hinaus umfassen soll.

So werden also die Menschen im Sinne Christi alle gleich und brüderlich werden, und diesem großen Bruderbunde wird Apollon das Siegel der Stärke und Schönheit aufdrücken. —

In jedem dieser Sätze schauen uns die Züge Ludwig Feuerbachs entgegen, der sich schon als 26jähriger durch seine Bekämpfung des Unsterblichkeitsglaubens die akademische Laufbahn verschlossen hatte und der der

konsequenteste Vertreter jener rein anthropologischen Theorie wurde, die Gott nur als eine Schöpfung des Menschen, als den Inhalt eines idealisierten Menschheitsbegriffs erfaßt und nicht in dem geistigen, sondern einzig im sinnlichen, d. h. dem nach natürlichen Instinkten handelnden Individuum den wahren Menschen sieht. Wagner bewunderte in Feuerbach „den Repräsentanten der rücksichtslos radikalen Befreiung des Individuums vom Druck hemmender, dem Autoritätsglauben angehörender Vorstellungen"; es schien ihm „rühmlich und lohnend, die einzige wahre Unsterblichkeit nur der erhabenen Tat oder dem geistvollen Kunstwerk zugestellt zu wissen" und „daß Feuerbach endlich in die ästhetische Wahrnehmung unserer Sinnenwelt, das, was wir Geist nennen, setzte", war es, was Wagner für seine Konzeption eines „allumfassenden für die einfachste, rein menschliche Empfindung verständlichen Kunstwerkes, des vollendeten Dramas, im Momente seiner, jede künstlerische Intention verwirklichenden Darstellung als ‚Kunstwerk der Zukunft' so ergiebig unterstützte". — So können wir es auch verstehen, daß er diesem Gefühl der Bewunderung Ausdruck gab, indem er seine Schrift das „Kunstwerk der Zukunft" Feuerbach zueignete. Daß diese Zueignung in der Ausgabe seiner gesammelten Schriften dann fortblieb, wird uns erklärlich, wenn wir an den Umschwung in den Anschauungen Wagners denken, der ihn von Feuerbach zu seinem Antipoden Schopenhauer führte.

Und was ist es nun mit diesem „Kunstwerk der Zukunft"? Diese Frage zu beantworten, war die Aufgabe der nächsten Schrift. Auch hier knüpft Wagner an die sozialen und politischen Zustände an. Für ihn teilt sich die Menschheit in zwei Klassen, das Volk als der Inbegriff derjenigen, die eine gemeinschaftliche Not empfinden und — seine Feinde, d. h. alle die, die keine Not empfinden, deren Lebenstrieb also als bloßes Bedürfnis der Erhaltung des Überflusses dem gemeinsamen Bedürfnisse geradezu entgegensteht. (Es wird manchen als sonderbar anmuten, daß Wagner, für den der Luxus geradezu Lebensbedürfnis war, in erbittertsten Worten gegen ihn zu Felde zieht, ihn herzlos, unmenschlich und egoistisch nennt und nur in der Abkehr von diesem „Teufel, diesem wahnsinnigen Bedürfnis ohne Bedürfnis", nur in der Rückkehr zur Natur die Möglichkeit einer Erlösung

aus diesem unseligsten Zustande sieht ... Doch dürfen wir nicht vergessen, daß für Wagner, wie bereits S. 148 ausgeführt wurde, der Luxus nur Mittel, eine Art Bedingnis seines künstlerischen Schaffens war.)

Nur das Volk kann diese Erlösung vollbringen, nur das Volk, das allein wahrhaft erfinderisch ist, das die Sprache, die Religion, den Staat geschaffen hat, während die Erfindungen der Intelligenz nur die Ausbeutungen, ja Verstümmelungen der großen Volkserfindungen sind. Und dieses Volk allein ist auch die bedingende Kraft, auf die das „Kunstwerk der Zukunft" gegründet werden soll. Mit der Beseitigung des Luxus, mit der Rückkehr zu einem durch den üppigen Überfluß der Natur befriedigten und gänzlich naturgemäßen Dasein wird auch die Herrschaft der Mode, die nur eine Entstellung des Natürlichen, ein Künstliches und daher dem Künstlerischen, der Kunst geradezu Entgegengesetztes ist, aufhören. Die Natur aber weist uns wiederum die Wege, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse: sie hat den Hellenen, sie hat die herrliche griechische Kunst, die in der Natur die Wurzeln ihrer Kraft hat, geschaffen und sie ruft uns mit Mutterstolz zu: „Das tat ich für euch, nun tut ihr aus Liebe zu euch, was ihr könnt!"

Der Mensch, der natürliche Mensch ist es, zu dem wir wieder als Inhalt der Kunst gelangen müssen. Der Mensch aber setzt sich aus drei Elementen zusammen: dem körperlichen, dem geistigen und dem seelischen. Jedes dieser drei ist der Inhalt einer besonderen Kunst geworden: das körperliche der Tanzkunst, das geistige der Dichtkunst, das seelische der Musik. Nur einer Vereinigung dieser drei kann es gelingen, den Menschen in seiner Ganzheit darzustellen und diesem Ideal, das wir in der griechischen Kunst bereits verkörpert vorfinden, nachzustreben, muß die Aufgabe aller künftigen Kunstentwicklung sein. Nur in dieser Vereinigung, wo jede der Künste ohne egoistischen Eigentrieb nur dem einen gemeinsamen Ziel ihre Dienste weihte, haben sie ihr Höchstes geleistet; sobald sie sich voneinander trennten und eifersüchtig auf die eigene Verherrlichung bedacht, nur ihrer Selbstsucht dienten, mußten sie, ihrer besten Kraft, die ihnen aus der gegenseitigen Umschlingung zugeströmt war, beraubt, allmählich erkranken und verfallen, so daß die Tanzkunst, die sich im Drama zu ihrem geistigsten Aus-

drucksvermögen, der Mimik, veredelt hatte, allmählich zur Dirne entartete, die nur die Befriedigung lüsterner Frivolität zum Zweck hatte.

Und die Tonkunst? Aus den Tiefen des menschlichen Herzens war sie als seine eigentlichste Sprache emporgewachsen; vom Wort losgelöst, hatte sie das ganze uferlose Meer des Empfindens sich zu eigen gemacht. Aber allmählich war auch sie in törichter Verkennung ihres wahrsten Wesens fremde Wege gewandelt; im Kontrapunkt war sie zur bloßen „Mathematik des Gefühls geworden, unfähig einem Seelenbedürfnis zu entsprechen, — aus einer Herzensangelegenheit zu einer Verstandessache!" (Der Leser, dem in diesem Augenblick die, tiefstem Seelenbedürfnisse entsprungene Kunst J. S. Bachs, für den Wagner bei anderen Gelegenheiten Worte ehrfurchtsvollster Bewunderung hat, ins Gedächtnis kommt, mag Wagner damit entschuldigen, daß ihm, der hier nicht als Künstler, sondern als Denker sprach, das, was Verstandessache hätte sein sollen, zur Herzensangelegenheit geworden war und er so, wie das dem Bilderstürmer so oft passiert, über dem Allgemeinen den Blick für das Einzelne verlor.)

Viel schlimmer noch war es aber, als die ewig schöne, gefühlsadlige Menschenstimme im Munde des Kunstsängers in eitler, mechanischer Fertigkeit ihre Befriedigung fand und die in unentstellter Anmut sich treu gebliebene Volksweise in „unbeschreiblich ekelhafter Entstellung und Verzerrung" zur modernen Opernarie wurde, „jener Verhöhnung aller Natur, alles menschlichen Gefühls, die nur darauf bedacht ist, die Ohren unserer blödsinnigen Operntheaterwelt zu kitzeln". Und doch hatte Beethoven der Musik bereits die neuen Wege gewiesen, die freilich keine anderen als die ältesten waren, und sie nur wieder auf ihren Ausgangspunkt, die Vereinigung mit ihren Schwestern, hinführen sollten. In einer langen Reihe von Tonwerken, deren jedes uns wie ein Blatt aus dem Tagebuch seiner Seele ist, hatte er alle Höhen und Tiefen des Empfindens durchforscht; den toten Instrumenten hatte er seinen eigenen lebendigen Atem eingehaucht, in seinen Symphonien nie geahnte Gefühlswelten aufgedeckt. Und doch — die Stunde kam, wo er erkannte, daß die Musik das Letzte und Höchste doch nur in der Vereinigung mit dem Worte auszusprechen vermöge. Im Schlußsatz seiner Neunten Symphonie tat er den Schritt, durch den die

Musik aus ihrem eigensten Element heraus zur allgemeinen Kunst erlöst wird. „Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeinsame Drama folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.“ Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen: wer will nun auf Beethoven das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten (instrumentalen) Musik war? „Ihr gebt euch“, ruft er aus, „vergebene Mühe, zur Beschwichtigung eures läppisch-egoistischen Produktionssehnens die vernichtende musik-weltgeschichtliche Bedeutung der letzten Beethovenschen Symphonien leugnen zu wollen. Euch rettet selbst eure Dummheit nicht, durch die ihr es ermöglicht, dieses Werk nicht einmal zu verstehen! Macht, was ihr wollt, schreibt Symphonien mit und ohne Gesang, schreibt Messen, Oratorien — diese geschlechtslosen Opernembryonen, macht Lieder ohne Worte: ihr bringt nichts zustande, was wahres Leben in sich habe! — Denn seht, euch fehlt der Glaube! Der große Glaube, an die Notwendigkeit dessen, was ihr tut! Ihr habt nur den Glauben der Albernheit, den Aberglauben an die Möglichkeit der Notwendigkeit eurer egoistischen Willkür!“

An wen richteten sich diese Worte? War die Musik wirklich so tief gesunken, wie Wagner es hier darstellt? Hatten nicht seit Beethovens Neunter Schubert und Schumann in der symphonischen Form noch Herrliches geleistet, hatte nicht Mendelssohn seine Ouvertüren, die von Wagner selbst so hoch gestellt wurden, geschrieben, lebte nicht Liszt, den Wagner als der Größten einen gepriesen hat? Und hatten Marschner und Lortzing nicht der Bühne Werke geschenkt, die treulich dem großen Vorbilde Webers nachstrebten? Sie waren alle keine Beethovens — wahrlich nicht, aber müssen wir einen Virgil verachten, weil Homer größer war? Derselbe Fanatismus, der Wagner das Oratorium, trotz Händel! verwerfen ließ, weil es in sein Schema, das das Musikdrama als die einzig gemäße Verbindung von Wort und Ton betrachtet, nicht hineinpaßte, diktierte ihm auch Sätze in die Feder, die so edel denkenden Künstlern gegenüber, wie es — was immer man auch von ihren Werken halten möge — ein Schubert, Schumann, Mendelssohn, Löwe, Liszt unstreitig waren, wenig am Platze er-

scheinen. Und — inzwischen sind über sechzig Jahre vergangen und viele ihrer Werke leben. Es muß doch wohl etwas Wahres in einer Kunst sein, die so lange den Stürmen einer immer rascher wechselnden „Mode" gegenüber sich zu behaupten vermochte!

In ähnlichem Sinne und mit ähnlichen Resultaten prüft Wagner nun auch die Dichtkunst. Das Beste, was sie seit der griechischen Tragödie geleistet hat, ist nur Vorbereitung auf das Theater der Zukunft — das Drama seiner Träume. „Wie der Karren des Thespis in dem geringen Zeitumfange der athenischen Kunstblüte sich zu der Bühne des Aischylos und Sophokles verhält, so verhält sich die Bühne Shakespeares in dem ungemessenen Zeitraume der allgemeinsamen menschlichen Kunstblüte zu dem Theater der Zukunft." Auch Goethe scheiterte an dem Versuch, seine Dramen zu wirklichem Leben auf der Bühne zu bringen und „wo ein Goethe gescheitert war, mußte es guter Ton werden, von vornherein sich als gescheitert anzusehen: so entstand das Unerhörte: das Buchdrama! In ihm war aller Stoff, alle Form nur dazu da, einen abstrakten Gedanken, das idealisierte, selbstsüchtige, liebe Ich des Dichters, dem lesenden Auge auf das dringendste anzuempfehlen". Aus diesem Zustande der Unseligkeit heraus vermag das gedichtete Literaturdrama sich nur dadurch wieder zu erlösen, daß es zum lebendigen wirklichen Drama wird, ein Weg der Erlösung, der dann auch von manchem eingeschlagen wurde. Aber die deutschen Dramatiker, unfähig, aus sich selbst heraus ihren dramatischen Ideen Form zu geben, begnügten sich damit, nach dem französischen Schema zu greifen. Dem fügte man, um das Gebräu schmackhafter zu machen, etwas „Shakespearesche Verwegenheit, etwas Spanisches Pathos, einige Überreste Schillerscher Idealität oder Ifflandscher Bürgergemütlichkeit hinzu, und so erhielten wir das neueste dramatische Kunstwerk, den in Wahrheit sich selbst, d. h. seine handgreifliche Unfähigkeit dichtenden Dichter". Je mehr die Poesie nach dem Leben, nach der Verlebendigung verlangt, um so mehr muß sie erkennen, daß die einzig mögliche Befriedigung ihres Verlangens, ihre Selbstvernichtung, ihr Aufgehen in das Leben, in das lebendige Kunstwerk der Zukunft ist. „Erwägen wir, wie diesem warmen, schönen Verlangen der Literaturpoesie einst entsprochen werden müsse und überlassen

wir währenddessen unsere moderne dramatische Dichtkunst den glorreichen Triumphen ihrer stupiden Eitelkeit!“

Und wieder fragen wir: war die Dichtkunst wirklich so tief gesunken, wie es hier dargestellt ist? Nicht auf das Schlechteste, sondern das Beste, was eine Zeit hervorgebracht hat, soll der unbefangene Beobachter sein Urteil über ihr Können begründen und das Beste jener Zeit — Namen wie Hebbel, Grillparzer, Otto Ludwig, Gutzkow werden genügen, um dem Leser sein Niveau anzudeuten. Wenn Wagner allerdings in den Werken Hebbels, wie es in seinem „Leben“ heißt, „nichts anderes wahrnahm, als große Schwäche, die er namentlich in der Unnatürlichkeit der Konzeptionen, sowie des zwar immer gesuchten, meistens aber gemein bleibenden Ausdruckes derselben“ erkannte, so kann uns seine Verurteilung der anderen nicht wunder nehmen. Im übrigen hat auch hier die Zeit sein Urteil nicht bestätigt, und statt zur Selbstvernichtung ist das Drama gerade seitdem diese Auslassungen niedergeschrieben wurden, zu einer ungeahnten neuen Blüte gelangt.

Ich habe aus doppeltem Grunde diesen Teil der Wagnerschen Schrift ziemlich ausführlich behandelt, denn mir lag daran, erstens die Art der Wagnerschen Beweisführungen an praktischen Beispielen zu zeigen und zweitens meine frühere Bemerkung zu begründen, wie verwirrend, ja abstoßend auf die Leser Schriften wirken mußten, die vieles, was auch den besten unter ihnen ans Herz gewachsen war, mit Spott und Hohn bedeckten, um Wagners eigene Schöpfung, „das Kunstwerk der Zukunft“, als letzte Vollendung aller Kunstentwicklung überhaupt, hinzustellen. Im Hinblick auf das hohe Ziel, das Wagner sich gesteckt hatte und die Überzeugungsstärke, mit der er danach gestrebt und dafür gelitten hat, im Hinblick vor allem auf die herrlichen Werke, die aus dieser Überzeugungsstärke entstanden sind und ohne sie nie entstanden wären, wollen wir die Einseitigkeit seines Urteils willig in Kauf nehmen; aber dem Leser wird es einleuchten, mit welcher Vorsicht er den Kritiker Wagner zu behandeln hat.

Daß es den anderen Künsten um nichts besser ergeht, ist selbstverständlich. Was die Baukunst betrifft, so kommt Wagner zu dem Schluß, daß nur „mit der Erlösung der egoistisch getrennten, rein-menschlichen Kunst-

arten in das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft auch die Baukunst aus den Banden der Knechtschaft, aus dem Fluche der Zeugungsunfähigkeit, zur freiesten, unerschöpflich fruchtbarsten Kunsttätigkeit erlöst werden werde".

Von der Bildhauerkunst heißt es unter völliger Nichtbeachtung der Richtungen, nach denen sie sich mehr und mehr entwickelt hat: der Denkmals- und Porträtkunst, daß sie nur einem relativen Bedürfnisse noch entspreche. „Denn die Sehnsucht des Menschen nach der Schönheit, wie sie sich in den plastischen Darstellungen des Schönheit atmenden menschlichen Leibes äußert, kann ganz doch nur der vollkommne, warme, lebendige Mensch befriedigen; und so wird die Erlösung der Plastik, die Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen sein. Erst wenn der Drang des künstlerischen Bildhauers in die Seele des Tänzers, des mimischen Darstellers übergegangen ist, kann dieser Drang als wirklich gestillt gedacht werden, erst wenn wir es nicht mehr nötig haben, uns den lebendigen Menschen in Stein darzustellen, erst dann wird auch die wahre Plastik vorhanden sein."

Auch die Malerei, soweit sie sich als menschendarstellende Kunst betätigt, wird, was sie zu erreichen strebt, am vollkommensten erreichen, wenn sie ihre Farbe und ihr Verständnis in der Anordnung in den Dienst des Dramas stellt und dem Schauspieler hilft, das auszuführen, was sie sich vergebens zu vollbringen bemüht. Die Landschaftsmalerei aber, in welcher Wagner den letzten und vollendetsten Abschluß aller bildenden Kunst sieht, wird die eigentliche, lebengebende Seele der Architektur werden, denn sie wird den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen Menschen darstellen.

Und wie wird das Kunstwerk der Zukunft nun beschaffen sein? Wagner sieht es in seinen Träumen als etwas so überaus Herrliches vor sich, daß nur die kühnste Phantasie ihm zu folgen vermag. In ihm „sollen Shakespeare und Beethoven sich die Hand reichen, die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut sich bewegen, die nachgebildete Natur aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Egoisten in dem weiten, von warmem Leben durchwehten Rahmen seiner Bühne sich ausdehnen. In ihm soll jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden sein. Die Archi-

tektur kann keine höhere Absicht haben, als einer Genossenschaft künstlerisch sich durch sich selbst darstellender Menschen, die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung notwendig ist; denn nur dasjenige Bauwerk ist nach Notwendigkeit errichtet, das einem Zwecke des Menschen am dienlichsten entspricht: der höchste Zweck des Menschen aber ist der künstlerische, der höchste künstlerische das Drama". Aber auch die schönste Form, das üppigste Gemäuer von Stein, genügt dem dramatischen Kunstwerke nicht allein zur vollkommen entsprechenden räumlichen Bedingung seines Erscheinens und hier tritt die Landschaftsmalerei ein, durch die die Szene erst zur vollen künstlerischen Wahrheit wird. In diese Szene tritt nun der Mensch, in welchem die drei Schwesterkünste, Tanz-, Ton- und Dichtkunst, sich zu einer gemeinsamen Wirksamkeit vereinigen, bei welcher die höchste Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchsten Entfaltung kommt. Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Gesamtkunstwerke der Zukunft unbenutzt verbleiben; so wird namentlich auch die Instrumentalmusik sich nach ihrem reichsten Vermögen in ihm entfalten können: die Tonsprache Beethovens, durch das Orchester in das Drama eingeführt, wird ein ganz neues Moment für das dramatische Kunstwerk werden.

Vielleicht wird sich dem Leser hier die Frage aufdrängen, ob denn eine solche Vereinigung aller Künste wirklich etwas Neues ist, ob wir sie nicht in der Oper schon besitzen. Als um das Jahr 1600 aus den Bestrebungen kunstsinniger Florentiner das griechische Drama zu neuem Leben zu erwecken, die Oper entstand, da war das Ziel, das ihnen vorschwebte, ein ebenso hohes und reines, wie das Wagners. Marco di Gagliano, ein Mitglied jenes Kreises, hat es so dargestellt: „Jede edle Lust vereinigt Erfindung und Disposition des Stückes, Süßigkeit des Reimes, musikalischen Zusammenklang der Stimmen und Instrumente, Anmut des Tanzes und der Gesten; auch hat der Maler nicht geringen Anteil durch Prospekt und Gewandung, so daß gleichzeitig mit dem Intellekt jedes edlere Gefühl durch die anmutigste Kunst erregt wird." Ein gemeinsames Zusammenwirken aller Künste also, um gleichmäßig alle edleren Gefühle im Hörer anzuregen! Aber bald wurde dieses Ziel vergessen, die berauschende Kunst der

großen italienischen Sänger verdrängte mehr und mehr den Sinn für Wahrheit des Ausdrucks in Wort und Ton, das Drama, welches der eigentliche Zweck sein sollte, wurde zum Mittel für die Schaustellung der gesanglichen Kunst herabgedrückt, welche früher nur eines der vielen Mittel für den Zweck des Dramas gewesen war. Des Sängers Wünsche wurden zu Befehlen für Dichter und Komponisten, seine Selbstsucht und Eitelkeit die Klippe, an der die ursprüngliche Absicht der Schöpfer der Oper scheiterte. Da erwuchs der schwer gefährdeten Kunstform der Retter in Gluck. „Als ich es unternahm," so schreibt er, „die Oper Alceste in Musik zu setzen, war meine Absicht, alle die Mißbräuche, welche die falsch angebrachte Eitelkeit der Sänger und die allzu große Gefälligkeit der Komponisten in die italienische Oper eingeführt hatten, sorgfältig zu vermeiden, Mißbräuche, die eines der schönsten und prächtigsten Schauspiele zum langweiligsten und lächerlichsten herabgewürdigt haben. Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situation zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen." Also auch bei Gluck sollte das Drama das Erste sein, die Musik nur den Ausdruck der Gefühle verstärken.

Lange Zeit wirkte das Glucksche Beispiel nach und wenn Mozart auch geneigt war, den Sängern Konzessionen zu machen, der gewaltige dramatische Instinkt, der in ihm waltete, machte es ihm doch unmöglich, eine Note zu schreiben, die nicht dem Zweck des Dramas diente. Bei Weber begegnet uns dann wieder etwas, was wie ein Nachklang der Bestrebungen jener ersten Schöpfer der Oper, wie ein Vorklang der Wagnerschen erscheint. Als man einmal seine Euryanthe im Konzertsaal aufzuführen wünschte, da schrieb er: „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, ihrer Hilfe beraubt sicher wirkungslos!"

Freilich in einem unterscheiden sich Wagners Ideen von denen aller, die vorher Ähnliches, wie er, angestrebt haben: wohl sollte sich auch bei ihnen die Musik in den Dienst des Dramas stellen, aber sie sollte seine erste Dienerin sein, Wagner aber verlangt das durchaus gleichberechtigte Mit-

einanderarbeiten aller Künste. Im Kunstwerk der Zukunft hat „der einzelne Künstler, wie die einzelne Kunstart jede willkürliche egoistische Neigung zu unzeitiger und dem Ganzen undienlicher Ausbreitung in sich zurückzudrängen, um desto kräftiger zur Erreichung der höchsten gemeinsamen Absicht mitwirken zu können, die ohne das Einzelne, wie ohne zeitweise Beschränkung des Einzelnen, wiederum gar nicht zu verwirklichen ist". So kommt er zu dem Schluß, daß der Schöpfer des Kunstwerks der Zukunft also die Genossenschaft aller Künstler sein werde, die in der selbstlosen Betätigung für einen großen allgemeinen Zweck ihre höchste Aufgabe sehen. Der Schöpfer einer solchen, von einem einzigen Gedanken beseelten Genossenschaft kann aber nur das Volk sein, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken. Das Volk, das nicht der Pöbel, das auch nicht die sogenannte Intelligenz ist, sondern alle die umfaßt, die „Ekel an den schalen Freuden unserer unmenschlichen Kultur oder Haß gegen ein Nützlichkeitswesen empfinden, das nur dem Bedürfnislosen, nicht aber dem Bedürftigen Nutzen bringt", die „aus der Fülle und Tiefe der wahren, nackten, menschlichen Natur und dem unverjährbaren Rechte ihres absoluten Bedürfnisses die Kraft zum Widerstand, zur Empörung, zum Angriffe gegen die Bedränger dieser Natur schöpfen", das Volk, das wie Wieland der Schmied sich die Flügel schmieden wird, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger und sich hinaufzuschwingen zu einem reinen, in Schönheit verklärten neuen Leben.

Das ist in seinen Grundzügen das „Kunstwerk der Zukunft", in gewissem Sinne Wagners wichtigste Schrift, weil sie in weit gefaßtem Umriß bereits alles das andeutet, was in den späteren in breiter Ausführlichkeit im einzelnen begründet wird. Das Ziel war damit gesteckt, der Weg gewiesen, — worauf es danach ankommen mußte, war, zu zeigen, wie die Schwierigkeiten des letzteren zu überwinden seien.

Das „Kunstwerk der Zukunft" ist in seiner seltsamen Verquickung von Politik und Kunst, sozialer Revolution und künstlerischer Reformation, blind leidenschaftlich Empfundenem und genial Durchdachtem, utopisch Unmöglichem und praktisch Erreichbarem, überaus charakteristisch für den Wagner jener Jahre. Daß Wagner, indem er die Umgestaltung der ganzen sozialen

Verhältnisse zur Vorbedingung für die Erfüllung seiner künstlerischen Absichten machte, diese Erfüllung viel schwieriger und unwahrscheinlicher erscheinen ließ, als sie es wirklich war, daß ferner seine grundsätzliche Verwerfung der ganzen übrigen zeitgenössischen Kunst bei den einen Widerspruch und Vorurteil, bei den anderen unerfüllbar hoch gespannte Erwartungen erwecken mußte, ist klar. Es ist kaum eine Seite in der Schrift, die nicht irgend etwas frappierend Geistreiches enthielte, aber auch kaum eine, die nicht durch die blinde Ausschließlichkeit, welche Wagner in allem nur die eine, seine Seite des Gegenstandes sehen läßt, zum Widerspruch herausforderte.

Ein Einwurf, der vielfach erhoben wurde, war, daß Wagner den Einfluß des Klimas auf die Befähigung des Menschen zur Kunst außer acht gelassen habe und z. B. von den modernen nördlichen europäischen Nationen ein zukünftiges künstlerisches Anschauungs- und Gestaltungsvermögen voraussetze, dem die natürliche Beschaffenheit ihres Himmelsstriches durchaus zuwider sei. Wagner antwortete darauf in einem kurzen Aufsatz „Kunst und Klima“, in dem er zu beweisen suchte, daß die schöpferische Fähigkeit immer in dem naturunabhängigen Wesen des Menschen, nicht aber in einer unmittelbar produktiven Einwirkung der klimatischen Natur begründet sei. „Nicht unsere klimatische Natur hat die übermütig kräftigen Völker des Nordens, die einst die römische Welt zertrümmerten, zu knechtischen, stumpfsinnigen, unsauberen Menschenkrüppeln gemacht, sondern unsere pfäffische Pandekten-Zivilisation. Nicht dieser Zivilisation, sondern der zukünftigen, unserer klimatischen Natur im richtigen (d. h. ursprünglichen, unverfälschten) Verhältnisse entsprechenden Kultur wird erst das echte Kunstwerk entblühen, dem jetzt Luft und Atem versagt ist.“ „Das Klima,“ so schließt er, „von dem als grundbedingend für die Kunst allein nur die Rede sein kann, ist daher: ‚das wirkliche — nicht eingebildete — Wesen der menschlichen Gattung‘.“

Unmittelbar nach der Beendigung dieses allen Lehren der Völker-Psychologie widersprechenden und daher leicht zu widerlegenden Aufsatzes ging Wagner an sein umfassendstes, über 300 Seiten langes Werk „Oper und Drama“; mit ihm wollte er endgültig „alles Dämmernde sich zum Be-

wußtsein bringen, die notwendig aufgestiegene Reflexion durch sich selbst — durch innigstes Eingehen auf ihren Gegenstand — bewältigen, um danach mit klarem, heiterem Bewußtsein sich wieder in das schöne Unbewußtsein des Kunstschaffens zu werfen".

Wie alle Schriften Wagners ist auch diese voll von Widersprüchen und ohne halbwegs genügende Vorstudien abgefaßt. Immer ist der Wunsch der Vater des Gedankens, zu oft werden die Schlüsse nicht aus den wirklichen Tatsachen hergeleitet, sondern die Tatsachen willkürlich den vorher festgelegten Schlüssen angepaßt. Man braucht beispielsweise nur Wagners Behauptungen über Mozarts Verhältnis zur Oper mit den authentischen Auslassungen des letzteren zu vergleichen, um die Unhaltbarkeit jener zu erkennen. Wir wollen uns deshalb auch mit „Oper und Drama" nur insoweit beschäftigen, als es für das Verständnis der Wagnerschen Reformideen notwendig ist.

Auf einige der wesentlichsten Punkte daraus haben wir im Laufe unserer Darstellung schon Bezug genommen, vor allem auch auf das, worin für Wagner der Irrtum in dem ganzen Kunstgenre der Oper bestand, nämlich, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war." Dieser Satz, den Wagner mit besonderen Lettern seinem Werk voransetzt, bildet gewissermaßen sein Motto, den Angelpunkt, um den sich alles dreht.

Wir haben gesehen, daß auch Gluck bereits diesen Irrtum erkannt hatte. Aber sein Reformversuch war, wie Wagner ausführlich darlegt, nicht weit genug gegangen: indem er die spezifisch musikalische in sich geschlossene Form der Arie, die diese immer wie einen Sonderorganismus aus dem Ganzen des Dramas heraustreten läßt, beibehielt, zwang auch er den Dichter, bei der Gestaltung des Dramas auf diese Form Rücksicht zu nehmen und ihr zu Liebe den Gang der Handlung, die in natürlicher Entwicklung in der Hauptsache in dialogischer Form fortschreiten müßte, fortwährend zu unterbrechen. Gluck hatte der Herrschaft der Sänger auf der Opernbühne ein Ende gemacht, aber indem dem Dichter nach wie vor die Regeln für die Behandlung seines Stoffes vorgeschrieben blieben, die Herrschaft des Komponisten über den Dichter als etwas Selbstverständliches hingestellt und

das wirkliche Drama unmöglich gemacht. Die Absicht des Dramas ging offenkundig immer mehr in die Intention des Komponisten über und die Tatsache, daß auch die bedeutendsten Dichter, daß selbst ein Goethe sich bei Abfassung von Operntexten in Erfindung und Ausführung so trivial wie möglich hielten und Voltaire das Wort aussprechen konnte: „Was zu dumm ist, gesprochen zu werden, das singt man", beweist, ein wie ungeheurer Unterschied zwischen dem Niveau des Operntextes und dem des wirklichen Dramas bestand. Diese Vorherrschaft des Komponisten, so folgert Wagner weiter, mußte notgedrungen sein Fluch werden: ein Genie, wie das Mozarts, der für jedes Wort den absolut geeignetsten musikalischen Ausdruck zu finden vermochte, konnte doch schließlich das Heiligtum des wirklichen Musikdramas nicht betreten, weil ihm der Dichter fehlte, der ihm seine Pforten erschlossen, der ihm statt eines Operntextes ein Drama gegeben hätte. Als man dann aber gar dahin kam, die Gluckschen Reformen völlig zu vergessen, in den Arien Mozarts nur das Sinnlich-Einschmeichelnde, nicht aber das Dramatisch-Schlagkräftige sich zum Vorbild zu nehmen und mit völliger Verachtung des Sinnes der Worte nur danach trachtete, möglichst ohrfällige, eingängliche Melodien zu schreiben, wenn sie auch ihrem Charakter nach in direktem Gegensatz zum Text standen, da war das Geschick der Oper besiegelt. Der von Europa vergötterte Rossini, der das Publikum mit seinen narkotisch berauschenden Melodien in seinen Bann zwang und es mit seinen Wünschen und Neigungen zugleich zum eigentlichen ausschlaggebenden Faktor der Oper machte, bedeutet das Ende der eigentlichen Geschichte der Oper.

Nach diesen Darlegungen verfolgt Wagner dann diese Geschichte weiter, die eigentlich seit Rossini nur die Geschichte der Opernmelodie sei, und weist nach, wie sie in Weber und anderen ein frischeres Leben aus ihrer Anlehnung an das Volkslied schöpfte. Die immer weiter um sich greifende Benutzung des Volksliedes aber führte zur starken Betonung des nationalen Elementes in der Oper und dieses endlich dahin, daß man das historische Kostüm und den historischen Stoff zu bevorzugen anfing. Welch ein Unding aber eine „historische" Musik ist, darüber haben wir schon an anderer Stelle gesprochen.

Dieser Verdrehung aller Wahrheit und Natur, wie Wagner die Richtung, die die Entwicklung der Oper nahm, nennt, war ein nährender Stoff durch keinen geringeren als Beethoven, zugeführt worden, der den „urkräftigen Irrtum" beging, einen bestimmten, seine Gefühle und Anschauungen erfüllenden Inhalt sicher und genau faßlich durch seine Kunst, d. h. ohne Beihilfe des Wortes, allein durch die Instrumente zum Ausdruck bringen zu wollen. Allerdings hat Beethoven, indem er dieses Unmögliche unternahm, erst das unbegrenzte innere Vermögen der Musik kundgegeben und gezeigt, ein wie gewaltiges Hilfsmittel dem Drama in der unerschöpflichen Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik erwachsen könne, aber er erkannte nicht, daß dieses Hilfsmittel erst voll nutzbar werden könnte, wenn die Musik im Zusammenwirken mit dem Wort und der Gebärde des Schauspielers wirklich die Fähigkeit erlangte, bestimmte Gefühle in vollkommener Deutlichkeit auszudrücken. Jedenfalls war aber in der Beethovenschen Instrumentalmusik ein bedeutsamer neuer Faktor gewonnen, der freilich erst fruchtbringend zu werden vermochte, wenn der Widerspruch, der an den Wurzeln der Oper fraß, gelöst wurde: der Widerspruch zwischen der absoluten, ganz für sich allein genügenden Melodie und der anderen, aus der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks ihre Kraft und Bedeutung ziehenden. Dieser Widerspruch ist in den Opern Meyerbeers, in denen die Musik wie von allem Zusammenhang mit der Sprache losgelöst erscheint, gewissermaßen zum Prinzip erhoben. Und in dem Beispiel dieses „Opernmusikkönigs", dessen nie dagewesene Erfolge zur Nachahmung geradezu herausforderten, sah Wagner deshalb den gefährlichsten und verderblichsten Feind einer möglichen Reformation. Gegen ihn wendet er sich nun mit äußerster Vehemenz. In seiner Musik sieht er überall nur das „Gähnen der Langeweile oder das Grinsen des Wahnsinns", in seiner Tätigkeit „eine gaunerisch ekelhafte Ausbeutung der bestehenden Operntheaterzustände". Dem Leser von Wagners Schriften wird hier ein Aufsatz über Meyerbeer aus der ersten Pariser Zeit einfallen, in welchem Meyerbeer geradezu als der Messias der Oper gefeiert wurde; damals hatte Wagner ihn ohne Bedenken neben Händel, Gluck und Mozart gestellt, hatte die Verschwörungsszene des vierten Aktes der Hugenotten für das Großartigste

erklärt, was in diesem Betreff je geleistet worden, hatte von den jungfräulich verschämten Zügen tiefen Gemütes im Genie Meyerbeers gesprochen. Doch der Wagner des Jahres 1850 war ein anderer, als der des Jahres 1840. Wie er seinen eigenen Rienzi längst „in sich überlebt hatte", so war er sich in erhöhterem Maße noch der Nichtigkeit und Hohlheit seiner damaligen Ideale bewußt geworden, und so kann es uns nicht überraschen, daß sein Urteil über Meyerbeer jetzt so ganz anders lautet, wenn wir auch wünschen möchten, daß es eine weniger verletzende Form angenommen und die persönliche Note nicht so scharf angeschlagen hätte.

Im zweiten Teile des Werkes beschäftigt sich Wagner dann mit dem Wesen der Dichtung, die allein in ihrer liebenden Umschlingung mit der Musik das echte Drama zu erzeugen vermag. Zu welchen Schlüssen er dabei kam, haben wir schon früher auseinandergesetzt: das Resultat der Bemühungen selbst so überragender Genies wie Goethe und Schiller, war — das Literatur-Drama, das „vom wirklichen Drama gerade so weit entfernt steht, als das Klavier vom Gesang menschlicher Stimmen". Mit diesem Drama konnte die wahre Musik nichts zu schaffen haben, die nur in der von warm pulsierendem, wirklichem Leben erfüllten, aus leidenschaftlichem Empfinden geborenen Handlung echte Inspiration zu schöpfen vermag.

Wir können hier einschalten, daß unsere großen Dichter selbst ein solches Miteinanderwirken der beiden Künste ersehnten. Dieser Sehnsucht gab Lessing beredte Worte, als er schrieb: „Die Natur scheint die Poesie und die Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Wenn man jetzt noch daran denkt, macht man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der andern und weiß nichts mehr von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen." Auch Schiller schreibt am 29. Dezember 1797 an Goethe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater

stehlen. Die Oper stimmt durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“ Goethe weist Schiller in seiner Antwort auf den Don Juan hin, in welchem er seine Hoffnung in hohem Grade erfüllt sehen würde und beklagt, daß Mozarts früher Tod alle Aussicht auf etwas Ähnliches (eine Weiterentwicklung der Oper nach dieser Richtung hin) vereitelt habe. — Wie wichtig ihm selbst damals die innere Zusammengehörigkeit von Text und Musik erschien, das tritt mehr als einmal in seinen Gesprächen mit Eckermann zutage, wenn er beispielsweise einmal sein Erstaunen darüber äußert, wie man Sujet und Musik trennen und jedes für sich genießen, wie man anmutigen Tönen lauschen könne, während das Auge von den absurdesten Gegenständen geplagt werde. Bei einer andern Gelegenheit sagt er, daß er eine Oper nur dann mit Freuden genießen könne, wenn das Sujet ebenso vollkommen sei wie die Musik, so daß beide miteinander gleichen Schritt gehen, und meinte, wenn Poesie, Malerei, Musik, Schauspielkunst an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirkten, so gäbe das ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen sei.

Wagner erklärt sich dieses Hinneigen großer Dichter zur Oper daraus, daß sie in dem Verlangen, den erschöpfendsten Ausdruck für ihre Empfindungen zu finden, sich mehr und mehr jener Grenze näherten, wo das Wort machtlos werde und nur die Kunst der Musik allein noch das Letzte zu sagen vermöge. Denn verwirklicht ist eine dichterische Absicht nicht eher, als bis sie aus dem Verstande dem Gefühl mitgeteilt ist. Dieses Verlangen äußert sich beim Dichter schon darin, daß er durch rhythmische Anordnung, sowie endlich durch den fast schon musikalischen Schmuck des Reimes im Verse sich einer Wirkung seiner Phrase versichern wollte, die das Gefühl wie durch Zauber gefangen nehmen und bestimmen sollte. Gerade diese Form aber, in die der Dichter seine Empfindungen einkleidet, macht der Musik, die sich ihr anschmiegen will, eine freie Entfaltung unmöglich, sie wird ihr ebenso zum Zwang, wie es die jambische Sprache unserer Dramen

dem Schauspieler ist, der diese erst in Prosa auflösen muß, wenn er sie sinngemäß wiedergeben soll. So sieht sich auch der Komponist vor die Wahl gestellt, entweder die durch den Rhythmus betonten Worte hervorzuheben, wodurch dann häufig der Sinn verloren geht oder die dem Sinne nach wichtigsten Worte hervorzuheben, wodurch dann der Rhythmus der Worte verloren geht. Wollen wir als Dichter in einer verständlichen Beziehung zum Leben bleiben, so müssen wir aus der Prosa unserer gewöhnlichen Sprache den erhöhten Ausdruck gewinnen, in welchem die dichterische Absicht allvermögend an das Gefühl sich kundgeben soll. Den Weg dazu hat jene uralte, von den nordischen Völkern gepflegte Dichtform gegeben, die wir Alliteration oder Stabreim nennen, die ohne bestimmten, gleichmäßigen Rhythmus, wie ihn der Reimvers mit sich bringt, doch der Sprache höheren Schwung und den Verszeilen den sonst durch den Reim geschaffenen festen Zusammenhang dadurch gab, daß die dem Sinne nach hervortretenden und zusammengehörigen Worte mit demselben Laut anfingen. Ein Beispiel aus der Edda mag zur Verdeutlichung dienen:

„Wacker wuchsen
Die jungen Jarle,
Zähmten sich Zelter
Pochten sich Panzer,
Schärften Geschosse,
Schüttelten Schäfte.“

Es bedarf kaum eines Wortes, daß eine solche Textgestaltung auch eine ganz neugeartete, freier fließende, schmiegsamere und mannigfaltigere Melodie mit sich bringen muß, eine Melodie, die, wie sie Ton für Ton aus den Worten hervorgeht, im Zusammenhang mit ihnen, von ihnen erklärt und sie verklärend und vertiefend, eine ganz außerordentliche Wirkung auf das Gemüt hervorzubringen vermag.

Jede Melodie verlangt nun aber eine harmonische Unterlage. Diese gibt ihr die Oper häufig durch andere Stimmen, die nur zu diesem Zweck zu ihr hinzutreten. Im neuen Drama aber, wo bedeutsamer noch als die Handlung, die seelischen Motive sein sollen, aus denen sie entsprang, können nur Teilnehmer an der Handlung gedacht werden, welche selbst als Indi-

vidualitäten Einfluß auf sie haben. Indem diese die ihnen gemäßen Melodien und die letzteren wieder die ihnen gemäße harmonische Unterlage fordern, können sie nicht zur bloßen musikalischen Stützung der anderen Personen verwandt werden; somit ist das Ensemble des Chors oder der Einzelstimmen nur dann erlaubt, wenn sie als an dem Gefühlserguß selbst unbedingt beteiligt eingeführt sind und die einzelnen Individualitäten in bestimmter, wiederum melodischer (d. h. nicht nur harmonisch stützender) Kundgebung kenntlich gemacht werden. — Diese Sätze dürften die treffendste Antwort auf den oft gegen Wagner erhobenen Vorwurf abgeben, er habe mit Stücken, wie dem Quintett und der Prügelszene in den Meistersingern sein eigenes Verbot des Ensembles der Solostimmen und des Chors übertreten: denn wie aus Obigem klar hervorgeht, hat Wagner nur gegen die Verwendung der Stimmen zur bloßen Ausfüllung der Harmonie protestiert. Wo sie aber in natürlicher Entwicklung der Handlung als Ausdruck individueller Stimmungen nebeneinandertreten, wo die Massen als notwendiges Glied des Ganzen in die Handlung selbsttätig eingreifen, wie das überall, wo Wagner sie benutzt, der Fall ist, da sind Ensemble und Chor von ihm ausdrücklich zugelassen.

Als Träger der Harmonie tritt jetzt, von den eben angedeuteten Ausnahmen abgesehen, das Orchester auf. Diesem von Beethoven zu einer früher ungeahnten Höhe des Ausdrucksvermögens gebrachten Orchester fällt aber außerdem die noch ungleich bedeutsamere Rolle zu, jene feinsten Schattierungen des Empfindens, für welche die Sprache keinen Ausdruck mehr hat, wiederzugeben, jene Schattierungen, bei denen das Wort verstummt und an seiner Stelle der Blick, die Gebärde genügen. In der älteren Oper, wo es vor allem auf rasch fortschreitende Handlung ankam, war diese feinste Äußerung der mimischen Kunst selten nur in Anspruch genommen worden, das neue Drama aber bedurfte gerade der Gebärdensprache, um sein Ziel, die Aufdeckung der Vorgänge in den Seelen seiner Helden, voll zu erreichen. So sehen wir nun drei Faktoren als Gefühlsweiser und Gefühlserreger zusammenwirken: Sprache, Gebärde und Musik; gerade dieses Zusammenwirken aber befähigt die Musik erst, die ihr von Wagner zugedachte neue Rolle zu übernehmen. Wort und Gebärde vermögen nämlich der musika-

lischen Phrase, die sie begleiten, eine so bestimmte Deutung zu geben, daß wir diese unwillkürlich jedesmal, wenn die betreffende Phrase zurückkehrt, wieder mit ihr verknüpfen. Dadurch gewinnt nun das Orchester, das früher aus sich allein heraus nur allgemeine Stimmungen erregen konnte, das Vermögen in einer Weise, wie es ihm vorher nie möglich war, bestimmte Vorstellungen und Stimmungen in uns zu erzeugen, ja mit größter Deutlichkeit ganz allein die Handlung weiterzuführen. Wenn meine Leser sich dessen erinnern wollen, was ich früher (siehe S. 65f.) über das Leitmotiv (wie man die einzelnen als Ausdruck derselben Gefühls- oder Vorstellungsmomente immer wiederkehrenden musikalischen Themen genannt hat) gesagt habe, wenn sie sich ein Stück, wie die dem Orchester zugeteilte Ausmalung der Romfahrt Tannhäusers ins Gedächtnis zurückrufen wollen, so werden sie den obigen Ausführungen ohne Schwierigkeit folgen können.

Auch die Frage, welche Stoffe sich am besten zur Behandlung im Musikdrama eignen, ist früher (siehe S. 86f.) bereits beantwortet worden: es sind alle die, in denen der Mensch nicht durch räumliche und zeitliche Bedingungen gebunden und beeinflußt, sondern als freies, nach natürlichen Impulsen handelndes Individuum erscheint. Das aber ist immer im Mythos der Fall, wo allein, über alle Schranken des Nationalen hinweg, das Rein-Menschliche zutage tritt.

Wollen wir das Wesentliche der Wagnerschen Reformen in Kürze zusammenfassen, so ergeben sich folgende Forderungen für die Gestaltung des Gesamtkunstwerks:

I. Für den Inhalt und seine Darstellung:

a) der Mythos als Stoff, der seelische Konflikt als Ausgangspunkt und Inhalt der Handlung;

b) Beseitigung alles dessen, was die Motivierung und Entwicklung dieses Konflikts stören könnte, also auch alles Beschreibenden und möglichst alles Erzählenden;

c) Zusammenwirken der drei Künste: der dichterischen, musikalischen und mimischen, zu gegenseitig sich ergänzendem Ausdruck der Gefühlsmomente des Dramas.

II. Für die dichterische Behandlung:

a) Gestaltung des Stoffes nach der aus seiner besonderen Art sich ergebenden Notwendigkeit, ohne irgendwelches vorher festgelegte äußere Schema (wie Einteilung in fünf Akte, gleichmäßige Verteilung von Solo- und Ensemblenummern, traditionelle Form der Arie usw.);

b) Heranziehung des Stabreims, an Stelle des Endreims.

III. Für die musikalische Behandlung:

a) Abschaffen der geschlossenen Nummern, also vor allem der Arien;

b) beschränkter Gebrauch des Chors und des Ensembles der menschlichen Stimmen;

c) erweiterte Verwendung des Orchesters für die ununterbrochene Begleitung, Ausdeutung und Ausmalung der szenischen und seelischen Vorgänge mit Hilfe der Leitmotive.

IV. Für den Anteil der mimischen Kunst:

Gesteigerter Gebrauch der Gebärdensprache als unmittelbarsten Ausdrucks der Empfindung.

Man sieht, von der alten Oper ist fast nichts übrig geblieben und es steckt etwas ungeheuer Imponierendes darin, daß aus dem Hirne eines Menschen ein so grandioses Neues, voll entwickelt und geschmückt mit allen Waffen des Geistes und der Phantasie hervorspringen konnte. Noch gewaltiger aber erscheint uns Wagner, wenn wir daran denken, daß dieses unerhört Neue aus künstlerischer Eingebung heraus sofort als künstlerische Tat ins Leben trat, daß er im freien Flug der Phantasie sich zu dem Neuland seiner Träume hinschwang, lange bevor er zur verstandesmäßigen Erfassung seiner eigentlichen Bedeutung und Art durchdrang.

Es ist schwer, sich so Großem gegenüber die kühle Ruhe der kritischen Erwägung zu wahren. Und doch kann die Frage nicht umgangen werden: hat Wagner das Land seiner Sehnsucht erreicht, ist das „Kunstwerk der Zukunft" zu lebendiger Gegenwart erstanden, oder ist es noch immer nur — das Kunstwerk der Zukunft? Ist es ihm gelungen, das Werk zu schaffen, in welchem die Künste in so selbstverleugnender Eintracht verbunden sind, daß auch die Musik sich ihrer oft erprobten Macht begibt, den Drang

nach selbständiger Entfaltung niederdrückt und nur noch als Mittel zum Drama erscheint? Gluck hat einmal gesagt, er suche bei der Komposition seiner Opern zu vergessen, daß er Musiker sei — nicht um schöne, sondern dramatische Musik sei es ihm zu tun! Das trifft auch auf Wagner zu. Aber wenn dann sein ganzes Fühlen im Mitleiden mit seinen Helden aufgewühlt war, daß er oft unter Tränenströmen ihr Leid und ihre Lust hinaussingen mußte, wie hätte er dem Musiker in sich ein Halt! gebieten können? Wie der Bergstrom in überschäumender Kraft alle Dämme durchbricht, so ist auch die elementar waltende Schaffenskraft im Künstler nicht zurückzudämmen; die Flammen, die der göttliche Funke entzündet hat, lassen sich auch durch das zielbewußteste Wollen nicht löschen — vor dem Künstler Wagner mußte in der Extase des künstlerischen Schöpfungsaktes der Reformator Wagner oft genug verstummen! In den meisten seiner Werke ist es doch immer wieder die Musik und nicht das Drama, was uns so widerstandslos mitreißt; was wäre zum Beispiel der erste Akt des Siegfried ohne die dramatisch entbehrlichen Schmiedelieder, was der zweite ohne das (dramatisch) gleich entbehrliche Waldweben? Nur einmal hat Wagner sein Ideal erreicht: im Parsifal, in welchem die Künste alle in der Tat zu einer so unlösbaren Gemeinsamkeit zusammenfließen, daß wir uns der Wirkung der einzelnen keinen Augenblick bewußt werden. Ob freilich die Askese, die Wagner sich hier als Musiker auferlegt hat, nicht durch den Stoff mitbedingt wurde, ist eine andere Frage. Jedenfalls wollen wir dankbar dafür sein, daß der Künstler in Wagner so viel gebieterischer waltete, als der Denker und er den Mut hatte, seine Theorien ohne weiteres auf dem Altar seines Künstlertums zu opfern, wenn er anders seine dichterisch-musikalische Phantasie hätte in Fesseln schlagen müssen.

Wenn aber Wagner hoffte, daß das Gesamtkunstwerk die Oper endgültig verdrängen werde, so hat die Zeit diese Hoffnung gründlichst zerstört. War er selbst auch der Ansicht, daß der Dichter und der Musiker, die er meinte, sehr gut als zwei Personen zu denken seien, so ist doch klar, daß die von ihm verlangte gegenseitige Durchdringung von Wort und Ton, die beide nicht als doppelten Ausdruck einer Empfindung, sondern als ihre notwendige untrennbar-eine Äußerung erscheinen läßt, nur mög-

lich ist, wenn Dichter und Komponist ein und dieselbe Person sind. Und auch das genügt kaum: zu vollem, blühendem Leben konnten auch Wagners Werke nur durch ihn selbst erweckt werden, indem er jeden der einzelnen Faktoren so mit seinem Geiste erfüllte, daß alles schließlich wie aus einem Geist geboren dastand. Denn Wagner war nicht nur Dichter und Musiker, er war auch Schauspieler und Maler. Diejenigen, die das Glück gehabt haben, bei einer Probe unter ihm zugegen zu sein, wissen von seinen unvergleichlichen schauspielerischen Improvisationen zu erzählen; Szenen, an denen die größten Darsteller zu scheitern drohten, vermochte er mit so packender Gewalt ihnen vorzuspielen, daß sie sich willig auch auf diesem Gebiet seiner überragenden Begabung unterordneten. — Und als Maler? Wagner hat nie Pinsel oder Stift geführt — aber Lessings Frage, ob Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, auch wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden, paßt auch auf ihn! Wer seine szenischen Angaben liest und an die märchenhaft schönen Bilder denkt, die ihre getreue Ausführung ergibt, der kann nicht daran zweifeln, daß er das, was das Künstlerische im Maler ausmacht, ebenfalls in höchstem Maße besaß. So nur konnte jene vollkommne Verwirklichung seiner Absichten, jene Verschmelzung der Farben zu einem ganz einheitlichen Gesamtbilde erzielt werden, die den Aufführungen seiner Werke unter ihm selbst ihren eigenartigen vorbildlichen Charakter gab, so daß ihr Beispiel und die dadurch geschaffene Tradition bis zum heutigen Tage noch ein unendlich wichtiges Element ihrer Wirksamkeit bilden. Wagners Ideen konnte nur ein Wagner zur Tat machen, und er konnte es, weil sie seine ganze künstlerische Individualität verkörperten, weil sie — Wagner selbst waren. Aber auch wenn das Unerhörte sich ereignete und der Welt noch einmal ein so allumfassendes Genie, wie er, geschenkt würde, es könnte doch nie Wagners Werk in seinem Sinne weiterführen: denn gerade, weil dieses Werk so ureigentümlich ist, muß das Schaffen jedes, der es aufnimmt, den Stempel der Nachahmung tragen; und ein Genie, das so groß wäre, wie seines, würde nicht fremde, sondern eigene Wege wandeln wollen! Auf Mozart konnte Beethoven folgen, weil dieser nur ein halbfertiges Gebäude vorfand, das ihm zu vollenden beschieden war; auf Wagner kann niemand

folgen, weil das Gebäude, das er hinterlassen hat, so weit wie es überhaupt fertig werden kann, von ihm fertig gestellt ist. Die Symphonie, die Oper tragen die Signatur vieler, wer sie anbaut, braucht nicht notwendigerweise den Spuren eines zu folgen; das Musikdrama aber trägt die Signatur Wagners, und wer seine Form übernimmt, kann nie ein ganz Eigener sein.

Sicherlich könnte keiner mit größerer Berechtigung als Wagner auf sich und seine Reformen — um von seinen Werken ganz abzusehen — das Goethesche Wort anwenden: „Es kann die Spur von meinen Erdentagen Nicht in Äonen untergehn . . ." Vieles von dem, was wir als wesentliches Merkmal seines Musikdramas kennen gelernt haben, ist mittlerweile zum festverwachsenen Gliede unseres Opernkörpers geworden: so das Streben nach Wahrheit des musikalischen Ausdrucks, das Zurücktreten der Ansprüche des Sängers hinter denen der dramatischen Notwendigkeit und damit zusammenhängend das Vermeiden eines selbstherrlichen Auftretens der Gesangskunst; die neue Rolle, die dem Orchester zugewiesen ist und endlich die Verwendung des Leitmotivs.

Das letztere allerdings hat sich zunächst geradezu als ein Danaergeschenk erwiesen. Denn alle jene, deren flügellahme Phantasie von den Ansprüchen, welche die ältere Opernform an die Erfindungsgabe stellte, geschreckt wurde, sahen im Leitmotiv das Hinterpförtchen, durch das auch sie in die Arena der Opernkomponisten hineinschlüpfen konnten. Ein Dutzend oder zwei ein- oder zweitaktiger Phrasen ließen sich allenfalls zusammenfinden, und im übrigen mußte dann der konstruierende Verstand ersetzen, was der schöpferischen Begabung versagt war. Die Entschiedenheit, mit der die meisten derartigen Versuche allgemein abgelehnt wurden, hat aber doch die Erkenntnis gebracht, eine wie gewaltige Gestaltungskraft dazu gehört, auf dem Wagnerschen Prinzip etwas anderes, als ein schemenhaftes, fischblütiges Zwitterding zwischen Oper und Drama aufzubauen, in welchem die Musik nicht als ein Hemmnis für das Drama, und das Drama nicht als ein Hemmnis für die Musik empfunden würde. Und so ist man nun doch wieder dahin gekommen, auf ältere Vorbilder zurückzugreifen, und im allgemeinen stellt sich das neueste Opernideal als eine Verschmelzung früherer

mit Wagnerschen Methoden dar. Ob diese Verschmelzung die Keime eines lebenskräftigen Neuen birgt, das wird erst die Zukunft lehren können. —

Bevor wir uns dem Leben Wagners wieder zuwenden, bleiben uns noch einige kürzere Schriften, die in dieser Periode entstanden, zu besprechen.

Unter diesen hat keine so viel Staub aufgewirbelt, wie „Das Judentum in der Musik", die er zuerst unter dem Pseudonym „Freigedank" in der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlichte. Wagner sucht darin den Verfall der modernen Musik auf den Einfluß, den Mendelssohn und Meyerbeer auf sie gewonnen, zurückzuführen, und glaubt das Verderbliche dieses Einflusses aus dem kunstfeindlichen Wesen des jüdischen Charakters herleiten zu müssen. Es ist nicht leicht, der Wagnerschen Beweisführung dabei zu folgen. Er hat selbst zu verschiedenen Zeiten dem Genie Mendelssohns seine Bewunderung gezollt; Wolzogen berichtet, er habe ihn als Beispiel eines besonnenen und maßvollen feinen künstlerischen Sinnes gegenüber den modernen Effekthaschern aufgestellt und schriftlich und mündlich hat er die Schönheit Mendelssohnscher Orchesterwerke rühmend betont. Auch hier behandelt er Mendelssohn durchaus mit Achtung, ja mit einem gewissen Zartgefühl, als empfände er es schmerzlich, einen Menschen von so „reicher Talentfülle" auf Irrwegen zu sehen. Wir wollen nicht untersuchen, ob Wagner nicht Mendelssohn ebensoviel unterschätzt hat, wie seine Zeit ihn überschätzte. Aber wenn er behauptet: „Die Zerflossenheit und Willkürlichkeit unseres musikalischen Stils ist durch Mendelssohns Bemühen, einen unklaren, fast nichtigen Inhalt so interessant und geistblendend wie möglich auszusprechen, wenn nicht herbeigeführt, so doch auf die höchste Spitze gesteigert worden", so ist das kaum mit den Tatsachen der Musikgeschichte in Einklang zu bringen. Mendelssohn war erst drei Jahre vor dem Erscheinen der Wagnerschen Schrift, nur 38 Jahre alt (1847) gestorben; die Werke von ihm, gegen die sich Wagner hauptsächlich wendet, waren mit wenigen Ausnahmen noch nicht zehn Jahre alt; der Lobgesang war 1840, Antigone 1841, A-Moll-Symphonie 1842, Violinkonzert 1844, Ödipus 1845, Elias 1846 komponiert; gerade unter den älteren Werken aber befinden sich diejenigen (Ouvertüren zum Sommernachtstraum, Fingalshöhle, Meeresstille und glückliche Fahrt), die Wagner besonders hoch-

stellte ... Konnte sich Mendelssohns Einfluß da wirklich schon so tiefgreifend geäußert haben? Wer außerdem an die Verflachung des allgemeinen Kunstgeschmackes denkt, die als ein Resultat der Erfolge Rossinis und seiner Landsleute eintrat, wer die Konzertprogramme gerade der Periode, unmittelbar bevor Mendelssohn seine Komponistenlaufbahn antrat, kennt, der Periode, wo die Klavierkonzerte von Döhler, Herz, Thalberg und Konsorten bejubelt wurden, die Symphonien von Kalliwoda, C. G. Müller und dergleichen schon für etwas Rechtes galten, der weiß, wie wenig für ihn überhaupt zu verderben war.

Anders ist es, wenn Wagner seine Pfeile gegen Meyerbeer richtet. Diese, wenn nicht durchgängig, so doch zum größeren Teil innerlich leere, aus untrüglichem Instinkt für das äußerlich Wirkungssichere entstandene Mischung deutscher, italienischer und französischer Elemente durfte mit Recht seinen Zorn herausfordern, um so mehr, als es allgemein bekannt war, mit welchen Mitteln Meyerbeer für die Verbreitung und öffentliche Anerkennung seiner Werke sorgte. Wenn aber Wagner von einer Verjüdung der modernen Kunst spricht, so vergaß er, daß die erfolgreichsten der modernen Komponisten sich am meisten von dem Einfluß Meyerbeers freigehalten hatten und es bei den anderen, bei der Minderwertigkeit ihres Talentes und der Flüchtigkeit ihrer Erfolge, schließlich wenig ausmachte, wo sie ihre Vorbilder suchten. — Selbst wer aber geneigt ist, sich von Wagner bekehren zu lassen, der muß doch vor der blinden Verranntheit seiner Dialektik Halt machen, wenn er am Schluß des Aufsatzes auf folgenden Satz stößt, mit dem die Möglichkeit des Erscheinens eines jüdischen Dichters, wie Heinrich Heine, erklärt werden soll: „Zur Zeit, da Goethe und Schiller bei uns dichteten, wissen wir von keinem dichtenden Juden: zu der Zeit aber, wo das Dichten bei uns zur Lüge wurde, unserem gänzlich unpoetischen Lebenselemente alles Mögliche, nur kein wahrer Dichter mehr entsprießen wollte, da war es das Amt eines sehr begabten dichterischen Juden, diese Lüge, diese bodenlose Nüchternheit und jesuitische Heuchelei unserer immer noch poetisch sich gebaren wollenden Dichterei mit hinreißendem Spotte aufzudecken.“ Und die Zeit, von der Wagner spricht, ist die Zeit, in der Eichendorff, Uhland, Rückert, Mörike, Lenau, Keller und Hebbel dichteten!!

Der kurz darauf erschienene Aufsatz „Über die Goethestiftung" nimmt Liszts Gedanken der Gründung einer Goethestiftung zur „Förderung der Kunst" auf, verlangt aber, dem Anspruch von Malern und Bildhauern entgegen, daß sie vor allem der dramatischen Kunst zugute kommen solle. „Unsere Theater stehen mit dem edelsten Geiste unserer Nation in gar keiner Berührung: sie bieten Zerstreuung für die Langeweile oder Erholung von geschäftlichen Mühen und bestehen somit durch eine Wirksamkeit, mit welcher der wahre Dichter durchaus nichts gemein hat." Deshalb wünscht er „die Herstellung eines Theaters im edelsten Sinne des dichterischen Geistes der Nation, d. h. eines Theaters, welches dem eigentlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene".

Schließlich bleibt noch die 1852 erschienene „Mitteilung an meine Freunde" übrig. Sie wurde veranlaßt durch den Wunsch, sich über den scheinbaren oder wirklichen Widerspruch zu erklären, in welchem seine bisherigen Operndichtungen und die aus ihnen entstandenen musikalischen Kompositionen mit den Ansichten und Behauptungen standen, die er in „Oper und Drama" der Öffentlichkeit vorgelegt hatte. — Wir können uns über diese Schrift, auf die wir schon mehrfach Bezug genommen haben, hier kurz fassen. Sie ist ganz durchglüht von dem Wunsche, von denen, die ihm als Künstler nähergetreten waren, auch als Mensch verstanden und geliebt zu werden. Je einsamer er sich fühlte, je mehr er sich durch die Heftigkeit seiner literarischen Äußerungen die Menschen entfremdete, um so inniger sehnte er sich nach Herzen, die, wie für den Künstler, auch für den Menschen Teilnahme empfänden, die fähig seien, ihn zu verstehen, „und zwar nicht nur in der Gegenwart, welche die Verwirklichung der edelsten dichterischen Absichten verwehre, sondern überhaupt und in allen Fällen". Die Liebe, welche Lohengrin von Elsa beansprucht, die auch ohne Wissen verstehende Liebe, die da glaubt, eben weil sie liebt, die ist es, die er für sich ersehnt. Deshalb will er diesen Freunden einen Blick in das innerste Heiligtum seines Wesens, Wollens und Schaffens gewähren und so entrollt er vor ihnen ein Bild seiner Entwicklung als Mensch und als Künstler. — Was Wagner uns hier gegeben hat, ist als Ganzes vielleicht das Schönste, was

wir überhaupt aus seiner Feder besitzen, nicht frei von Übertreibungen, hier und da zu erklügelt im Nachspüren der Beziehungen zwischen seinem Leben und seinem Schaffen, aber von einer Wärme der Empfindung, einer Tiefe der psychologischen Erkenntnis, einem Reichtum der Phantasie und einer Schönheit der Sprache, daß man mit immer neuem Genuß dazu zurückkehrt. Hier, wo Wagner die geheimsten Triebfedern seines Künstlertums bloßlegt, ist er auch ganz Künstler, und hier ist es ihm auch voll gelungen, seine Ideen schriftstellerisch zum Kunstwerk zu gestalten. Hier erzählt er von dem Entstehen seiner Werke, von den seelischen Bedrängnissen, deren Ausdruck und Ausfluß sie waren; hier erzählt er von den Sorgen und Kümmernissen, die fast sein ganzes bisheriges Leben lang sich an seine Fersen geheftet hatten, und hier gedenkt er auch des wunderbaren Freundes, Franz Liszts, dessen Liebe ihm in dem Augenblick, wo er heimatlos wurde, die wirkliche langersehnte, nie gefundene Heimat für seine Kunst gewann. Dieses Freundes mahnender Zuruf: schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen! war es, was in ihm den Entschluß zum Angriff einer neuen künstlerischen Arbeit weckte. So entstand der Plan zum „Ring des Nibelungen" in seiner jetzigen Gestalt. Von Sorgen umdrängt, nicht wissend, wie er die Not des nächsten Tages befriedigen werde, ohne Aussicht, je sich die Grenzen seines Vaterlandes wieder geöffnet zu sehen, ist er doch entschlossen, kein „Repertoirestück nach dem modernen Theatersinne" zu schreiben, sondern erklärt: „Ich beabsichtige, meinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein großes Vorspiel vorauszugehen hat. An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabend jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden, den Zuschauern, die, um meine Absicht kennen zu lernen, sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzuteilen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgültig, als sie mir überflüssig erscheinen muß."

Vierundzwanzig Jahre sollten vergehen, bevor auf dem Festspielhügel

zu Bayreuth dieser Gedanke zu glorreicher Wirklichkeit wurde. Staunend stehen wir vor dem Wunder dieser Verwirklichung, staunender noch vor dem Genius, der in Nacht und Leiden einen solchen Gedanken gebären und ihn im Kampf mit einer Welt von Anfechtungen zum Sieg zu führen vermochte.

Neue Kämpfe

Mehr denn je bedurfte Wagner nach der Aufgabe des Asyls der Hilfe Otto Wesendonks, denn der, auf den er sonst immer als Retter in höchster Not gerechnet hatte, Franz Liszt, war ihm nicht mehr, was er ihm gewesen. Vieles war geschehen, was mit oder ohne Wagners Verschulden zu einer Entfremdung zwischen ihnen führte, und wenn auch äußerlich noch alles beim alten zu sein schien — das Band, das sie aneinander fesselte, hatte nicht mehr die alte Festigkeit. Wagner hatte, bevor er seinen Entschluß, sein Glück abermals in Paris zu versuchen, ausführte, sehnlichst ein Zusammensein mit Liszt gewünscht und ihn um seinen Besuch in Zürich gebeten. Liszt versprach bereitwilligst zu kommen, allerdings erst einige Tage nach dem von Wagner angegebenen Termin. Wagner wartete aber den Freund nicht ab, und als Liszt ihm schrieb, Aufträge des Großherzogs und eine Universitätsfeierlichkeit in Jena, wobei er die Direktion einer seiner Kompositionen übernommen hatte, hätten es ihm unmöglich gemacht, früher zu reisen, da antwortete ihm Wagner, ihm kämen diese Gründe „unglaublich trivial" vor. Liszt konnte sich, obwohl sein nächster Brief der Versicherungen unveränderlicher Freundschaft voll war, nicht enthalten, ihm zu sagen, daß er ihm mit seiner Bemerkung „fast wehe getan habe", erwähnte die Rücksichten, die er zu nehmen habe — „wäre es nur, um ab und zu Dir in Nebensachen dienlich sein zu können" — und meinte, bei ruhigerer Stimmung werde auch Wagner leicht einsehen, daß der Verzögerung seiner Reise nach Zürich keinerlei Trivialität zugrunde lag.

Der erste Mißklang hatte sich in die bis dahin so vollkommene Harmonie ihrer Beziehungen eingeschlichen — nur wenige Monate später und ein viel schrillerer noch sollte als das Sturmsignal des gänzlichen Bruches entstehen. Wagner erwartete von Weimar einen Vorschuß auf die längst geplante Aufführung des Rienzi. Wie so oft vor- und nachher, saß ihm das Messer wieder einmal an der Kehle, schon hatte er seine Uhr und was er sonst an Pretiosen besaß, versetzen müssen, da erhält er einen Brief von Liszt, worin er statt des erhofften Geldes Worte der glühendsten Begeisterung über den Tristan und das Versprechen, daß ihm demnächst Liszts Dante-

Symphonie und Graner Messe zugehen würden, findet. Bitter enttäuscht läßt sich Wagner zu einem von verzweifeltem Humor diktierten Briefe hinreißen: „er solle ihm Dante und die Messe, aber vor allen Dingen Geld schicken, ohne solches könnten auch seine ernsten und pathetischen Auslassungen ihm nichts nützen". Da flammt zum erstenmal Liszts Stolz auf, und in einem kurzen Schreiben, in dem jeder Satz wie ein Dolchstoß wirkt, erklärt er: „da er sich der Gefahr, Wagner durch pathetische Auslassungen zu langweilen, nicht noch einmal aussetzen wolle, so habe er den ersten Akt des Tristan an die Verleger zurückgeschickt und beabsichtige auch nicht, sich mit den anderen vor ihrer Veröffentlichung bekannt zu machen. Da ferner seine Dante-Symphonie und Messe nicht als Banknoten gelten könnten, so scheine es ihm überflüssig, sie zu schicken". — Das dunkle Gefühl, das Wagner schon Jahre vorher gehabt hatte: es könne einmal „zu einer Heftigkeit zwischen ihm und Liszt kommen, und diese müsse dann furchtbar sein", schien hier zur Wahrheit geworden zu sein. Zwar gelang es ihm, den Freund zu versöhnen, aber ein Riß war doch entstanden, der sich nun rasch erweiterte. Als Liszt auf eine Einladung nach Paris im November 1859 Wagner ein Rendezvous in Straßburg vorschlägt, erkennt dieser zwar das Opfer, das der Freund ihm bringen wolle, an, aber eben dieses Opfer ist ihm zu „groß für den Preis einiger gepreßten hastigen Tage in einem Straßburger Gasthof". — Allmählich werden die Briefe zwischen ihnen seltener, im Mai 1860 beklagt sich Wagner in einem Schreiben an Mathilde Wesendonk, daß Liszt sich zu leicht beeinflussen lasse: „Seit lange habe ich ihm nicht mehr geschrieben: selbst mein großes Leid über den Verlust seines Sohnes ist ihm nur durch andere bezeugt worden. Ich kann einem so lieben Menschen nur intim schreiben: Geschäfte habe ich nicht mit ihm. Nun aber gewiß zu sein, unsere Innigkeiten immer vor zwei eröffnet zu sehen, das ist doch nicht zu ertragen; es wird ja da alles auf einmal Gaukelei und Absicht. So ist's hier aber: Liszt ist ein gänzlich geheimnisloser Mensch geworden und nicht seine innige Einheit, sondern seine offenbar gemißbrauchte Schwäche haben ihn in eine unschöne Abhängigkeit gebracht. Ich habe ihm — oder leider! vielmehr den beiden — endlich traurig, aber bestimmt erklärt, ich könne ihm (oder ihnen!) nicht mehr schreiben. Der

Arme opfert nun schweigend alles und leidet alles: er glaubt nicht anders zu können. Aber er liebt mich immerfort, wie er mir immer ein edler, höchst teurer Mensch bleibt." Es ist unschwer zu erraten, auf wen Wagner hier anspielt. Liszts Freundin, die Fürstin Wittgenstein, hatte mit wachsendem Mißmut die selbstlose Propaganda Liszts für Wagner mit angesehen; sie begann in den Erfolgen Wagners eine Gefahr für den Ruhm ihres Freundes zu wittern und glaubte, den Widerstand, welchem des letzteren Werke begegneten, nicht zum wenigsten seiner entschiedenen Stellungnahme für Wagner zuschreiben zu müssen. Zum mindesten erwartete sie, daß Wagner dem Freunde, dessen geistvolle Feder so vielen zum Verständnis seines Schaffens verholfen, so viele aus Zweiflern zu Gläubigen gemacht hatte, durch eine ähnlich unumwundene Anerkennung seiner Bedeutung danken werde; sie wähnte sich zu solcher Annahme um so mehr berechtigt, wenn sie an die brieflichen Äußerungen Wagners über Liszts Werke dachte. Endlich erschien in Form eines Schreibens an sie ein Aufsatz Wagners „über Franz Liszts symphonische Dichtungen", der ihr als eine gänzlich unzulängliche, halb erzwungene Beurteilung erschien. In der Tat muß die Abfassung dieses Aufsatzes für Wagner keine leichte Aufgabe gewesen sein. In früheren Auslassungen hatte er sich mit Entschiedenheit gegen die programmatische Musik, d. h. gegen jeden Versuch, bestimmte programmäßig festgelegte Ideen durch die Instrumentalmusik auszudrücken, ausgesprochen. In seinem geradezu grundlegenden Aufsatz „über die Ouvertüre" heißt es: „Der Punkt der Berührung mit dem dramatischen Sujet würde demnach in dem Charakter der beiden Hauptthemen, sowie in der Bewegung liegen, in welche diese die musikalische Ausarbeitung versetzt. Diese Ausarbeitung würde andererseits aber immer der rein musikalischen Bedeutung der Themen entspringen müssen; nie dürfte sie sich auf den Gang der Ereignisse im Drama selbst beziehen, weil ein solches Verfahren in unbefriedigender Weise alsbald den einzig wirksamen Charakter eines Tonstückes aufheben würde." Energischer noch hatte er sich in „Oper und Drama" geäußert, und mit dieser Absage an die Programmusik galt es nun, sein Eintreten für Liszts Werke zu versöhnen, welche, wie immer man sie auch deute und erkläre, schon durch den Gegenstand (ich erinnere an die sehr realistische

Darstellung der Geschichte Mazeppas: das dahinrasende Roß, die Schreie des Darangebundenen usw.) oder bei ideelleren Sujets (z. B. Schillers „Ideale“) durch die genauen Angaben der bezüglichen Textstellen bei den einzelnen Abschnitten des Tonstückes, ihre Abhängigkeit von der Dichtung zugeben. Fast die ganze Schrift ist denn auch der Erklärung dieses augenfälligen Widerspruchs gewidmet. Wie sprunghaft dabei die ganze Beweisführung ist, geht aus Stellen wie die folgenden hervor: „Was sich in dieser Form ausdrücken ließ, das sehen wir zum höchsten Entzücken in der Symphonie Beethovens und gerade da am schönsten und befriedigendsten, wo er seinen Ausdruck ganz nach dieser Form stimmte.“ Später aber heißt es: „Nun frage ich, ob der Marsch oder Tanz, mit allen diesen Aktus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen, ein würdigeres Motiv zur Formgebung seien, als z. B. die Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Taten und Leiden eines Orpheus, Prometheus usw. Ich frage ferner: wenn die Musik für ihre Kundgebung durch die Form so beherrscht wird, wie ich Ihnen dies zuvor nachwies, ob es nicht edler und befreiender für sie sei, wenn sie diese Form der Vorstellung des Orpheus- und Prometheus-Motives, als wenn sie diese der Vorstellung des Marsch- oder Tanzmotives entnimmt?“ Also auf der einen Seite hat Beethoven sein Schönstes und Befriedigendstes in der strengen symphonischen Form gegeben und auf der andern soll es doch edler und befreiender sein, wenn die Musik ihre Form der Vorstellung des Orpheus oder Prometheus entnimmt!! Wenn Wagner dann nach diesen allgemeinen Ausführungen ein Eingehen auf die Werke selbst mit den Worten umgeht: „Jetzt handelt es sich um das, was die eine Individualität der anderen als Geheimnis mitteilt und wer darüber laut und breit sprechen könnte, müßte eben nicht viel in sich aufgenommen haben“ ... so will das als ein schlechtes Kompliment für Liszt erscheinen, der gar so „laut und breit“ über Wagner gesprochen hatte. Was Wagner persönlich für Liszt empfand, das bezeugt mehr als eine Stelle des Briefes: „Sie waren Zeuge der wunderbaren Erhebung, in die mich Liszt durch den Vortrag und die Vorführung seiner neuen Werke versetzte. Sie sahen mich, als ich nur Ergriffenheit und Freude darüber war, daß so etwas geschaffen und mir mitgeteilt werden konnte.“ Und „Wißt Ihr einen Musiker, der musika-

lischer sei als Liszt? der alles Vermögen der Musik reicher und tiefer in sich verschließe als er? der feiner und zarter fühle, der mehr wisse und mehr könne als er?" Aber die Fürstin vermißte in der ganzen Schrift jene Note des überströmenden Enthusiasmus, der sie so häufig in seinen Briefen entzückt hatte, wenn er von Liszt „als dem größten Musiker aller Zeiten" sprach, den Mazeppa „furchtbar schön" nannte und erzählte, „er sei ganz außer Atem gekommen, als er ihn zum erstenmal durchlas". — Allmählich wuchs ihre Verstimmung zu deutlicher Gegnerschaft, von der sie auch anderen gegenüber kein Hehl machte, und es war nur zu natürlich, daß ihre Empfindungen auch auf Liszt nicht ohne Wirkung blieben. Im Juli 1861 bricht die Korrespondenz zwischen Wagner und Liszt ab. Im folgenden Monat sahen sich die Freunde zum erstenmal seit fünf Jahren wieder. Wagner, dem mittlerweile der Aufenthalt in den deutschen Staaten wieder gestattet worden war, besuchte Liszt in Weimar, wo ein deutscher Musikertag mit Abschiedsaufführungen Lisztscher Kompositionen — Liszt stand vor seiner Übersiedlung nach Rom — stattfinden sollte. Zwar war die Fürstin, deren Tochter sich inzwischen mit dem Fürsten Konstantin Hohenlohe in Wien verheiratet hatte, bereits nach Rom abgereist, aber Weimar wimmelte von Gästen, unter denen sich auch Cornelius, Taussig und Bülow befanden, und in dem Trubel der Festtage konnte von einer herzlichen Annäherung der beiden alten Freunde keine Rede sein. Nach einer geräuschvollen, aufregenden und wenig befriedigenden Woche trennten sie sich, um sich jahrelang nicht wieder zu sehen.

Wir haben, um die Darstellung der Beziehungen zwischen Wagner und Liszt nicht zu unterbrechen, etwas vorgegriffen und müssen nun unsere Schritte zurückwenden und Wagner nach Paris begleiten, wohin er sich im September 1859 begab. Wenn man an die bitteren Enttäuschungen, die er früher dort erlebt, denkt, so sieht man ihn mit Erstaunen wieder nach Paris gehen. Aber noch sollte ihm Deutschland zwei Jahre fast verschlossen sein und mehr denn je lag ihm daran, durch erneute Berührung mit den Bühnen seinem „Tristan" den Boden zu bereiten, besonders, da sich die Verhandlungen mit Karlsruhe, das die erste Aufführung zugesagt hatte, durch des Intendanten Devrient Nachlässigkeit immer aussichtsloser

gestalteten. So blieb ihm keine Wahl, es mußte noch einmal auf Paris Sturm gelaufen werden. Daß er es diesmal auf einen langen Aufenthalt abgesehen hatte, geht daraus hervor, daß er sofort ein hübsches Häuschen mit kleinem Gärtchen auf drei Jahre für 4000 Franken jährlich mietete. Mit den Züricher Möbeln wurde es behaglich eingerichtet, dann ließ er auch Minna wieder nachkommen, die er nach einer längeren Badekur gestärkter und ruhiger zu finden hoffte und im November wurde das neue Heim, natürlich mit Hündchen und Papagei, bezogen, nachdem eine Köchin, eine Gesellschafterin für die Frau und ein Diener für ihn selbst engagiert waren.

In der Stille dieses Häuschens, wo lästige Nachbarn und rücksichtslose Klaviere ihn nicht störten, hoffte er Ruhe und Stimmung zur Arbeit zu finden. „Laßt mich, so schreibt er an Otto Wesendonk, laßt mich nun still vollends ausarbeiten: o, hätte ich nichts, nichts sonst auf dieser Erde mehr zu schaffen! Ruhe! Ruhe! daß das innere Licht sanft und hell leuchten kann, das unter dem Hauche dieses notreichen Lebens so wild flackert und — bald verlöschen muß. Laßt mich noch die Werke schaffen, die ich dort empfing, im ruhigen herrlichen Schweizerlande, dort, mit dem Blick auf die erhabenen, goldbekränzten Berge: es sind Wunderwerke und nirgends hätte ich sie empfangen können. Laßt mich sie vollenden: dann bin ich fertig und erlöst!" Aber der ewige marternde Konflikt zwischen seinem Kunst- und seinem Weltinteresse ließ ihn auch hier keine Ruhe finden. „Daß ich so bin, mit meinem Wesen und Schaffen mich so ganz aus aller Beziehung zur eigentlichen Welt stelle und dann doch immer wieder in dieser Welt lebe und in ihr meine Bedürfnisse zu befriedigen habe, — das erzeugt die ewige Wechselwirkung, unter der ich fortgesetzt, täglich, stündlich leiden muß — und nichts kann mich ihr entheben." Aus der Stille der Rue Newton wurde er täglich in den wilden Strudel der Großstadt hinausgerissen; statt das Hochgefühl still beglückten Schaffens zu genießen, mußte er sich wieder in die Rolle des „ewig jugendlichen Debutanten" finden, „der sich erst bekannt zu machen hat" — „vielleicht komme ich mir **deswegen** so jung noch vor, das Alter mit seinen Früchten will sich gar nicht einstellen", setzt er bitter genug hinzu. Es heißt wieder, die ganze elende Routine des Anfängers durchmachen, der alle Hebel in Bewegung

setzen muß, um sein Werk zu Gehör zu bringen. Auch mit dem „beruhigenden Sicherheitsgefühl", mit dem er infolge des Eingreifens Otto Wesendonks seine Pläne für sein Auskommen in Paris entworfen hatte, sollte es schnell genug ein Ende haben. Die Übersiedlung, die Neu- und Wiedereinrichtung und vor allem die erzwungene Vorausbezahlung der ganzen dreijährigen Miete wurde für ihn der Ausgang unabsehbarer Sorgen. Es kam hinzu, daß er bald wieder der Mittelpunkt eines beständig sich erweiternden Kreises wurde und, wohl wissend wie viel in einer Stadt wie Paris von der Pflege gesellschaftlicher Beziehungen abhing, nicht umhin konnte, selbst eine beträchtliche Gastfreundschaft auszuüben. Bald drängte sich das ganze literarische und künstlerische Paris zu den Empfängen, die regelmäßig Mittwochs in seinem Hause stattfanden; denn wenn die Theater auch ihre Tore hartnäckig seinen Opern verschlossen hielten, — jener junge Beamte, der, als Wagner auf dem Zollamt seinen Namen nannte, in freudiger Erregung aufsprang und mit den Worten: „Ich kenne Monsieur Richard Wagner, sein Medaillon hängt über meinem Klavier und ich bin sein glühendster Bewunderer", sich ihm zur Verfügung stellte, war nur einer von vielen, denen in dem Studium seiner Werke eine Ahnung seiner Größe aufgegangen war. Zog die einen so das Bewußtsein seiner Bedeutung, andere der Wunsch, sich von den Strahlen seines Ruhmes beleuchten zu lassen, so übte auf alle gleichmäßig das Faszinierende seiner Persönlichkeit den oft erprobten Zauber aus. Dieses Gesicht, in welches das Leben mit harter Hand seine Zeichen eingegraben hatte, diese Augen allein schon schlugen alle in Bann, die sie einmal in feuriger Begeisterung hatten aufflammen sehen. Ein junger geistvoller Franzose, der Arzt und Schriftsteller Gasperini, schildert den Eindruck seines ersten Besuches bei Wagner in folgenden Worten (Glasenapp II, 220): „Alle Züge seines Gesichtes trugen das Gepräge jenes unbeugsamen Willens, des tiefsten Grundes seiner Natur. Überall gab es sich deutlich kund: in dieser breiten vorspringenden Stirn, dem kühnen Schwung dieses energisch kraftvollen Kinnes, in diesen schmalen, feingefalteten Lippen und den tiefen Furchen der unteren Gesichtshälfte, in denen die Erregungen eines leidensreichen Lebens zu lesen waren. In diesem, bald klaren und gesetzten, bald fieberhaft unruhigen Blick, in dieser

äußersten Beweglichkeit aller Züge, gegen deren Regungen ein despotischer Wille vergeblich ankämpfte, erkannte ich den glühenden Dramatiker, den Erforscher der menschlichen Seele, für den selbst die Ruhe, die Ausspannung, die Resignation noch eine Tätigkeit, eine Konzentration, eine gewaltsame Heftigkeit in sich schließt."

Nicht anders als auf den scharfblickenden Franzosen, war der Eindruck Wagners auf die idealistische Deutsche, Malwida von Meysenbug, die ihm hier näher trat und in ihren „Memoiren einer Idealistin" ein begeisterungverklärtes Denkmal gesetzt hat. Sie war — als Erzieherin in London tätig — schon dort mit ihm zusammengetroffen, aber die Entdeckung, daß er, in dem sie nach der Lektüre seiner Schriften den zukunftsgläubigen Weltverbesserer zu finden erwartete, sich in einen hoffnungsarmen Weltverächter verwandelt hatte, dessen Weltanschauung die Verneinung des Willens zum Leben als Endresultat hatte, war für sie so überraschend gewesen, daß sie nach einer unerquicklichen Diskussion unbefriedigt und verstimmt auseinandergingen. Als sie ihn in Paris wiedertraf, konnte sie ihm berichten, daß sie sich mittlerweile mit Schopenhauers Philosophie beschäftigt habe und nun erst zum Verständnis seiner damals geäußerten Ansichten gelangt sei. Bald gestaltete sich der Verkehr zwischen ihr und dem Wagnerschen Hause herzlicher — Wagner gestattete ihr sogar in jenen intimsten Stunden, wo er allein mit Klindworth, dem Bearbeiter der Klavierauszüge des „Ringes" musizierte, zugegen zu sein, und Frau Wagner machte sie zu ihrer Vertrauten, der sie rückhaltlos ihr häusliches Leid klagte. Malwide von Meysenbug erzählt uns auch von seinen Empfangsabenden, zu denen sich „bedeutende, freilich auch unbedeutende Menschen genug drängten. Wagner aber beherrschte die Gesellschaft so völlig, daß man eigentlich nur ihn sah und hörte und die anderen darüber völlig vergaß". Zu diesen anderen gehörte Villot, der musik-enthusiastische Konservator der kaiserlichen Museen, der als Empfänger des unter dem Titel „Zukunftsmusik" veröffentlichten Briefes Wagners berühmt geworden ist; Emile Ollivier, der nachmalige Ministerpräsident Napoleons, und seine schöne Gattin Blandine, wie Cosima von Bülow, eine Tochter Liszts und der Gräfin Agoult; Baudelaire, der viel angegriffene Dichter der „Fleurs

du mal", der mit seiner geistreichen Broschüre „Richard Wagner und Tannhäuser" so energisch für Wagner eintrat; der Journalist und spätere Minister Jules Ferry; Gustav Doré, der phantasievolle Illustrator der Bibel und des Don Quixote — um einige der bekanntesten Namen herauszugreifen. Auch Hektor Berlioz stellte sich bisweilen ein. Aber der Wagner in vielfacher Hinsicht geistesverwandte Künstler konnte ein Gefühl eifersüchtigen Grolles gegen den gefährlichen Rivalen nicht unterdrücken. Wagner versuchte in einem öffentlichen Schreiben „den Irrtum, in dem Berlioz sich augenscheinlich in betreff der Zukunftsmusik befand — er sah darin eine Schule, deren Meister Wagner sei — aufzuklären und bezeichnete nicht sich, sondern den Musikrezensenten Bischof in Köln, einen seiner wütendsten Gegner als Erfinder des Wortes; er bat ihn geradezu, seinen Dramen ein Asyl auf Frankreichs gastlichem Boden zu gönnen, er appellierte an ihn, indem er in ergreifender Weise von dem Grauen sprach, das er davor empfinde, noch länger „der vielleicht einzige Deutsche bleiben zu sollen, der seinen Lohengrin nicht gehört habe". Doch Berlioz' verbissener Ärger wurde nur immer größer und er entzweite sich schließlich sogar mit Liszt, dem er doch vor allem für seine Erfolge in Deutschland zu danken hatte, wegen dessen uneingeschränkter Bewunderung für Wagner.

Viel nobler, wie er, benahm sich Rossini, obwohl ihn Wagner in „Oper und Drama" aufs heftigste mitgenommen hatte. Es wurde damals eine Anekdote verbreitet, nach welcher Rossini seinem Freunde Mercadante, der für die Wagnersche Musik Partei ergriffen hatte, bei Tisch „von einem Fisch nur die Sauce servierte, mit dem Bemerken, die bloße Zutat gezieme dem, der sich aus dem eigentlichen Gerichte, wie aus den Melodien der Musik nichts mache". Rossini hatte sich in einem Schreiben an einen Zeitungsredakteur sehr ausdrücklich gegen diese „mauvaise blague" verwahrt und erklärt, daß er zwar so gut wie nichts von Wagner kenne, aber jedenfalls zu viel Achtung für einen Künstler hege, der die Grenzen seiner Kunst zu erweitern suche, um sich über ihn Scherze zu erlauben. Das veranlaßte Wagner, dem alten Maestro seinen Besuch abzustatten, in dessen Verlauf sich Rossini mit so bescheidener Offenheit über sich und seine Kunst aussprach, daß Wagner ihn mit dem Eindruck verließ, in ihm den „ersten

wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen kennen gelernt zu haben, der ihm bisher noch in der Kunstwelt begegnet war". Wer sich dessen erinnert, was Wagner früher über Liszt gesagt hatte, wird diese Bemerkung mit einigem Kopfschütteln lesen.

Inzwischen erwiesen sich alle Bemühungen Wagners, eine der Pariser Bühnen für die Aufführung seiner Opern zu gewinnen, als vergeblich. Aber da er noch immer seine Zukunftspläne auf einen Pariser Erfolg aufbaute, so entschloß er sich endlich, selbst eine Musteraufführung des Tristan ins Werk zu setzen. Dazu freilich bedurfte es bedeutender Mittel, und um diese zu erhalten, der Gewißheit, daß im Publikum wirklich genügendes Interesse für ihn vorhanden sei. Wie aber war das möglich, solange dieses Publikum überhaupt noch keine Gelegenheit erhalten hatte, seine Werke kennen zu lernen? Es mußte also zunächst darauf ankommen, eine solche Bekanntschaft zu vermitteln und dazu zeigte sich nur ein Weg: Konzertaufführungen wichtiger Teile aus seinen Opern, ähnlich denen, die er seinerzeit in Zürich veranstaltet hatte. Im Januar und Februar 1860 fanden drei Konzerte mit fast gleichen Programmen statt; wie immer schlugen auch hier die bewährten Stücke aus Tannhäuser und Lohengrin zündend ein, Publikum und Orchester waren enthusiasmiert, aber die Presse, die größtenteils unter dem Eindruck der Meyerbeerschen Werke stand und außerdem durch den Plan Wagners, seine Werke in Paris in deutscher Sprache und durch deutsche Künstler aufführen zu lassen, eine Gefahr und eine Zurücksetzung für die französischen sah, sprach sich fast einstimmig gegen ihn aus. Wieder übten das Bewußtsein und die Furcht, daß, sich für diese Musik zu erklären, einen Abfall von allen Traditionen der Vergangenheit, von vielem, wofür man bis dahin sich begeistert und eingesetzt hatte, bedeute, ihre Macht aus ... das Wort eines Kritikers: „Fünfzig Jahre dieser Musik und die Musik ist tot" enthält die Quintessenz dessen, was man gegen sie glaubte vorbringen zu müssen. Die Aussichten, die sich demnach für die Aufnahme seiner Opern seitens der Presse eröffneten, waren so wenig verlockende, daß alle Hoffnung auf eine finanzielle Sicherstellung seines Unternehmens, für das er bereits mit einer Reihe von Künstlern, darunter Albert Niemann und Tichatschek in Unterhandlung getreten war, und so der ganze

Plan hinfällig wurde. Damit nicht genug, hatten die Konzerte ein Defizit von 11000 Franken ergeben, für dessen Deckung Wagner allein verantwortlich war. Wieder sind seine Briefe voll bitterster Klagen und Schmähungen über „die Misere der Welt und des Lebens, zu denen man nur durch steigende Verachtung eine erträgliche Stellung" gewinnen könne. — Und doch: immer wieder bietet ihm diese Welt, aus freudiger Teilnahme heraus, die Mittel, sich aus seinen Bedrängnissen zu retten. Eine Freundin Liszts, eine Madame Kalergis, die von seinen Verlegenheiten gehört hatte, sendet ihm in zartester Form 10000 Franken; Malwida von Meysenbug kann ihm 3000 Franken, die sie für ihn von einer Engländerin erhalten hatte, überbringen; ein junger Bankier, Emil von Erlanger, hilft mit größeren Summen aus, die Verlagsfirma Schott zahlt ihm 6000 Franken für das Verlagsrecht des Rheingold, die eigentlich Wesendonk, als dem Besitzer des Werkes, zukamen, doch von ihm ohne weiteres Wagner überlassen wurden. Und auch sonst machten sich befreundete Einflüsse zu seinen Gunsten geltend. „Bülows diplomatische Gewandtheit hat mir allerhand Pariser Gloiren arrangiert, die mir als Fata Morgana jetzt neckend vorschweben", heißt es in einem Brief. Man will den Versuch machen, die Aufführung des Tannhäuser in der großen Oper durchzusetzen, und dem Lächeln einer schönen Frau gelingt schließlich, was die vereinten Anstrengungen seiner Freunde nicht zu erreichen vermochten. Die Fürstin Metternich, eine enthusiastische Verehrerin der Wagnerschen Musik, hatte in persönlicher Unterhaltung dem Kaiser Napoleon selbst die Sache Wagners ans Herz gelegt. Ganz unerwartet erhielt Royer, der Direktor der Oper, plötzlich den Befehl, sofort die Aufführung des Tannhäuser in die Wege zu leiten und Wagner zugleich die Zusicherung, daß jedem seiner Wünsche Rechnung getragen werden solle. Ihm selbst wurde die Auswahl der Künstler überlassen; Niemann, die jugendliche, aber außerordentlich begabte Marie Sax, der Baritonist Morelli, alle wurden eigens zu zum Teil ganz ungewöhnlichen Honoraren engagiert; auch für die szenisch dekorative Einrichtung behielt sich Wagner die Oberaufsicht vor; die durch Edmond Roche, jenen jungen Steuerbeamten, dessen wir oben Erwähnung taten, angefertigte Übersetzung wurde durch eine bessere von Charles Nuittier ersetzt, Proben

in unbegrenzter Zahl wurden Wagner zugesagt — alles schien nach Wunsch zu gehen und Wagner endlich einmal vor einer Idealaufführung seines Werkes zu stehen: „Eine bessere Aufführung als die hiesige werden Sie nie hören, sie wird ausgezeichnet", konnte er nach den ersten Proben Malwida sagen. Aber zwei bittere Tropfen mischten sich in den Kelch der Freude: nicht er selbst, sondern der ständige Dirigent der Oper, Dietsch, der Komponist jenes verunglückten „Vaisseau fantôme", sollte das Werk dirigieren und Wagner dem zweiten Akt eine große Ballettszene einfügen. Mit der ersten Bedingung mußte er sich wohl oder übel zufrieden geben, die zweite aber lehnte er mit aller Entschiedenheit ab, indem er dem Direktor erklärte: „die Oper wird so gegeben, wie sie ist, oder sie wird gar nicht gegeben!" Fast schien es, als solle das ganze Unternehmen hieran scheitern. Eine Oper ohne ein Ballett im zweiten Akt war etwas Undenkbares: was würden die Herren vom Jokeyklub dazu sagen, die nur um ihrer Freundinnen vom Chor de Ballet willen in die Oper kamen? Auch Wagners Vorschlag, das Bacchanal in der Venusbergszene des ersten Aktes zu einer großen Ballettszene auszugestalten, verminderte die Schwierigkeit um nichts, denn damit wurde den Herren zugemutet, ihre Dinerstunde früher anzusetzen. Doch eine weitere Konzession war von Wagner nicht zu erlangen und so ergab man sich endlich darein. Teuer genug aber sollte er dafür büßen, daß er die Forderungen seines künstlerischen Gewissens über die einer gewissenlosen Koterie gestellt hatte.

Während dieser Vorbereitungen kam ihm plötzlich die Nachricht, daß die sächsische Regierung sich endlich bereit erklärt habe, gegen seine Rückkehr in die deutschen Länder, mit Ausnahme Sachsens, nicht länger Einspruch erheben zu wollen. Was den Vorstellungen Minnas, die bei einem Besuch in Dresden kurz entschlossen zum Ministerpräsidenten, dem Grafen Beust, gegangen war, nicht gelingen konnte, das hatte eine mächtigere Fürsprecherin, die Prinzessin Augusta von Preußen, die nachmalige Kaiserin von Deutschland erreicht. Wagner beschloß, der Prinzessin, von deren „verständnisvoller Mitwirkung er viel für seine weiteren deutschen Unternehmungen erhoffte", persönlich seinen Dank abzustatten und reiste zu diesem Zweck nach Baden-Baden, wo sie sich gerade aufhielt. Die Stunde, die er in bangen

Tagen und Nächten so heiß ersehnt, war gekommen, der Bann aufgehoben, sein Vaterland ihm wieder offen. Aber nichts kann die Veränderung, die sich in ihm mittlerweile vollzogen hatte, deutlicher charakterisieren, als die Worte, mit denen er in einem Brief an Otto Wesendonk die Empfindungen bei der Heimkehr nach elfjähriger Trennung schildert: „Von Ergriffenheit beim Wiederbetreten des deutschen Bodens habe ich — leider! — auch nicht das Mindeste verspürt: Gott weiß, ich muß recht alt geworden sein!" Mit Tränen der Rührung hatte er es achtzehn Jahre früher nach nur dreijähriger Abwesenheit begrüßt — es ist, als sei in der langen Zwischenzeit etwas in ihm erstorben, — als habe das Leben, das ihn gestählt, ihn auch härter gemacht!

Bei seiner Rückkehr nach Paris stürzte er sich mit vollster Energie in die Arbeit am Tannhäuser. Aus dem mit wenigen energischen Strichen hingeworfenen mimischen Tanz der älteren Fassung der Venusbergszene wurde das gewaltige, wie in Rubenssche Farbenglut getauchte Bacchanal und auch das Duett zwischen Tannhäuser und Venus wurde, wie wir schon wissen, um die Gestalt der Venus und den Gegensatz zwischen ihr und Elisabeth kräftiger hervortreten zu lassen, umgestaltet und erweitert. Dann ging es an die Proben. Ungetrübte Freude gewährte ihm das Studium mit den Künstlern, die alle mit Feuereifer an ihre Aufgabe gingen, und wie immer, riß er auch hier das Orchester mit sich fort, das sich in der ersten Probe wie ein Mann erhob und ihm ein begeistertes Hoch ausbrachte. Aber um so größer waren die Qualen, die ihm Dietsch bereitete. Bülow, der zur Unterstützung des Meisters nach Paris geeilt war, schreibt darüber an einen Freund: „Dieser Chef d'orchestre (Wagner sagt Schöps d'orchestre), dieser Esel, der aus einem Violine Principale dirigiert, dem Orchester nie ein Eintrittszeichen gibt, wird den Taktstock führen. Eines der schäbigsten Rindviehe, gegen den der erste beste Schindelmeißer (Dirigent in Wiesbaden) gehalten, ein Franz Liszt ist, ein Greis ohne Intelligenz, gänzlich erziehungsunfähig, wie aus den unzähligen Proben hervorgegangen ist, die eigentlich nur für seine Instruktion abgehalten worden sind." Und Nuittier erzählt: „Wer den letzten Proben beigewohnt hat, wird die Erinnerung daran stets bewahren. Der Orchesterchef (Dietsch) an seinem Pult, gab den Takt; der

Komponist zwei Schritte von ihm entfernt, auf der Bühne neben dem Souffleurkasten sitzend, gab seinerseits den Takt an, wie er ihn wollte, mit Händen und Füßen, indem er den Fußboden fürchterlich bearbeitete und eine Wolke von Staub aufwirbelte.“ Was Wagner bei diesen Proben empfand, in denen sein Werk ihm immer „fremder und unwiedererkenntlicher“ wurde, kann man sich leicht vorstellen. Die Möglichkeit einer wirklich schönen Aufführung war es ja, was ihn vor allem anderen gereizt hatte: „Als diese von mir aufgegeben werden mußte, war ich eigentlich bereits fertig und geschlagen“, so schreibt er an Mathilde Wesendonk, deren Gatte es sich nicht hatte nehmen lassen, selbst zur Aufführung nach Paris zu kommen. Am liebsten hätte er die Oper jetzt noch zurückgezogen, zumal dunkle Gerüchte über eine organisierte Opposition, die gegen ihn ins Werk gesetzt wurde, umgingen, doch dazu waren die Vorbereitungen bereits zu weit vorgeschritten.

Der Abend der ersten Aufführung, es war am 13. März 1861, kam heran. Die gefürchtete „dreizehn“ sollte ihren Ruf bewähren! Die weiten Räume der Oper waren mit dem elegantesten Publikum der Hauptstadt gefüllt, in ihrer Loge saßen der Kaiser und die Kaiserin. Die Ouvertüre und die erste Szene verliefen ohne Störung, schon atmeten die Freunde Wagners auf, schon hofften sie, ihre Befürchtungen seien unnötig gewesen... Da plötzlich entsteht eine Bewegung im Publikum — sie kann Wagner, der in der Loge des Direktors sitzt, nicht entgehen. „Es kommt wohl der Kaiser?“ fragt er — im selben Moment bricht, wie auf ein gegebenes Zeichen, ein Lärmen, Stampfen, Pfeifen aus, daß die Musik unhörbar wird. Die Herren vom Jockeiklub, Mitglieder der höchsten Aristokratie, waren vollzählig erschienen; die Parole war ausgegeben: der Mann, der ihnen zu trotzen gewagt, müsse mit seinem Werk vernichtet werden! Empört, entschlossen traten die Freunde des Meisters und seiner Kunst für ihn ein ... für einen Augenblick schien es, als sollten sie die Gegner zum Schweigen bringen. Da setzt der Lärm von neuem und mit erhöhter Energie ein — die tragischsten Stellen werden mit frechem Gelächter empfangen; vergebens kämpfen die anderen dagegen an, vergebens gibt der Kaiser selbst das Zeichen zum Applaudieren, vergebens bezeugt die Fürstin Metter-

nich ihren Beifall so ostentativ, daß ihr Fächer in Stücke springt, — hier ist nichts mehr zu retten, die Herren vom Jockeiklub sind Sieger geblieben. An jenem Tage hat der Pariser Jockeiklub seinen Namen mit unauslöschbaren Buchstaben in die Geschichte des Meisters, in die Geschichte der Kunst des so kunstfreudigen Frankreich eingegraben; an jenem Tage gewann er sich die Unsterblichkeit — die Unsterblichkeit Herostrats, der den Tempel von Ephesus in Flammen aufgehen ließ!

Auch bei den zwei folgenden Aufführungen wiederholten sich dieselben Szenen und Wagner zog schließlich selbst sein Werk zurück.

Daß mit diesem Ereignis endgültig alle Brücken zwischen ihm und Paris abgebrochen waren, ist selbstverständlich. Minna, bei der sich seit längerer Zeit ein schweres Herzleiden eingestellt hatte, das nicht wenig dazu beitrug, sie gereizt und launenhaft und die Stimmung zwischen den Gatten täglich unbehaglicher zu machen, begab sich zur Kur nach Soden, das ihr im Vorjahr einige Linderung gebracht hatte und siedelte dann nach Dresden über. Wagner selbst ergriff von neuem den Wanderstab.

Die ganze Ausbeute, die die Pariser Episode gebracht hatte, waren die neue Venusbergszene und die an Herrn F. R. Villot gerichtete Abhandlung „Zukunftsmusik“. Sie sollte als Einleitung für die Prosaübersetzung seiner Operndichtungen dienen und das französische Publikum mit dem Wesen seiner Kunst bekannt machen. In der Tat dürfte sie unter allen seinen Schriften diejenige sein, die diesen Zweck in der für den Laien annehmbarsten Form erfüllt. Wagner sagt darin selbst, daß er die „Heftigkeit und Gereiztheit“, die in seinen früheren Schriften zutage tritt, als „Übel und Fehler“ empfinde und versucht sie aus der „leidenschaftlichen Ungeduld des Künstlers, der bei der Behandlung theoretischer Probleme nicht mit der nötigen kühlen Ruhe, wie der Theoretiker vom Fach zu verfahren vermöge“, zu erklären. Als Folge dieser Erkenntnis ist der vorliegende Aufsatz fast ganz frei von jenen ätzenden und verletzenden Ausfällen, die den Genuß der Lektüre der früheren so schwer beeinträchtigen, und da er gewissermaßen die Summe alle vorhergegangenen Arbeiten zieht, und in gedrängter Schilderung das Wesentliche der Wagnerschen Theorien und der Art, wie er zu ihnen gelangte, gibt, so ist er von besonderem Wert

für die große Masse derer, die sich an die umfassenderen Werke nicht heranwagen.

Wagners Blick richtete sich naturgemäß wieder auf Deutschland. Zunächst begab er sich nach Karlsruhe, wo er von dem Interesse des kunstsinnigen jungen Großherzogs viel für sich und das Werk, das ihm am meisten am Herzen lag, den Tristan, erwartete. In der Tat wurde ihm die Aufführung für den 9. September, den Geburtstag des Großherzogs, fest zugesagt, und da die heimischen Künstler den gesanglichen Ansprüchen des Werkes nicht gewachsen waren, sollte er selbst sich nach geeigneteren Kräften umsehen. So ging er zunächst nach Wien, dessen Hofbühne unter der Leitung Essers zu einer erfolgreichen Pflegstätte seines Schaffens geworden war, und hier hörte er nun endlich auch seinen Lohengrin. „Soeben habe ich der Probe zum Lohengrin beigewohnt!“ schreibt er an Mathilde Wesendonk. „Ich kann die unglaublich ergreifende Wirkung dieses ersten Anhörens unter den schönsten und liebevollsten Umständen künstlerischer wie menschlicher Art nicht in mir verschlossen halten, ohne sie Ihnen zugleich mitzuteilen. Zwölf Jahre meines Lebens — welche Jahre! durchlebte ich!!“ Und an Minna, der es nicht vergönnt war, an einem Triumph teilzunehmen, der wohl geeignet war, die furchtbare Pariser Erfahrung gut zu machen, schreibt er am Morgen nach der Aufführung: „Der gestrige Abend war etwas geradeswegs Unglaubliches! Und alles versichert, so etwas habe man von dem hiesigen Publikum noch nicht erlebt! Es war eine Huldigung, wie sie auch wohl noch keinem Komponisten dargebracht wurde. Nach jedem Aktschluß mußte ich auf die Bühne, und jedesmal dreimal und am Schluß sogar fünfmal herauskommen. Aber was das Ergreifendste war, war die unglaubliche Einstimmigkeit des ganzen Publikums; ein Schrei der Freude, wie von tausend Posaunen und von einer Andauer, die ich rein gar nicht begreifen konnte. So mußte ich denn auch am Schlusse einige Worte sagen, die mir natürlich sehr von Herzen gingen und mit einem unbeschreiblichen Jubel aufgenommen wurden.“ Wir können diesen Jubel verstehen; in jedem seiner Worte zittern Rührung und Dankbarkeit nach, warm quollen sie aus übervollem Herzen empor, so einfach, selbstvergessen, bescheiden, wie man sie nie wieder aus seinem Munde gehört hat. „Ich

habe mein Werk heute zum ersten Male gehört," sagte er, „ausgeführt von einem Künstlerverein, dem ich keinen zweiten an die Seite setzen kann, aufgenommen vom Publikum in einer Weise, daß ich beinahe eine Last fühle. Was soll ich sagen? Lassen Sie mich sie in Demut tragen, diese Last, lassen Sie mich nachstreben den Zielen meiner Kunst; ich bitte Sie, mich hierin zu unterstützen, indem Sie mir Ihre Gunst bewahren."

Nicht weniger glänzend gestaltete sich die Aufführung des Fliegenden Holländers, und so kann es uns nicht Wunder nehmen, daß Wagner ohne viel Besinnen dem Drängen der Wiener, ihnen den Tristan zur ersten Aufführung zu überlassen, nachgab. Erschien Ander, der ausgezeichnete Lohengrin, auch etwas zu zart und schwächlich für die Riesenanforderungen des Tristan, so bot sich Wagner in Frau Meyer-Dustmann eine so außerordentliche Isolde, daß er sich gerne in die Notwendigkeit einiger Striche in der Partie des Tristan fügte. Alles schien auf einen neuen Triumph hinzudeuten, überall begegnete er freudigstem Enthusiasmus: „Tristan soll am 1. Oktober sein," schreibt er an Minna; „alles ist himmlisch dazu disponiert! Ich kann nirgends ähnliche Mittel finden."

Zunächst aber mußte er noch einmal zur Ordnung seiner Angelegenheiten nach Paris zurück, wo er in dem gastfreien Hause der Gräfin Pourtalès Aufnahme fand — die beiden Albumblätter, die er für sie und die Fürstin Metternich komponierte, sind ein Zeichen der Dankbarkeit, die er für die beiden hilfsbereiten Frauen empfand, — darüber hinaus haben sie keine Bedeutung. Auch mit Liszt traf er zusammen; aber es war keine rechte Freude mehr in ihrem Verkehr. „Liszt und Taussig sind seit acht Tagen fort", schreibt er an Mathilde Wesendonk. „Ich ließ sie gerne ziehen — so steht's mit mir." Der bald darauf erfolgte Besuch in Weimar, von dem wir schon gesprochen haben, war ebensowenig geeignet, dem Verhältnis etwas von seinem früheren Charakter zurückzugeben. Wohl wurde er von der jungen, dort versammelten Künstlerschar mit jubelnder Begeisterung begrüßt, wohl sah er, daß seine Sache gewaltig an Boden gewonnen habe, aber er sah auch, daß der Freund, der eine, auf dessen Verständnis er zu jeder Zeit hatte zählen können, für ihn verloren sei. Bitterer denn je fühlte er seine Vereinsamung; auch der Wiener Erfolg, ja selbst die Aussicht auf

die Tristanaufführung, konnten ihn nur für Augenblicke einer düsteren Stimmung entreißen, die durch immer steigende Geldverlegenheiten noch gemehrt wurde. Selbst der Verlust des Hündchens Fips, an dem er mit wahrhaft rührender Zärtlichkeit gehangen hatte, wurde ihm zu einem fast tragischen Ereignis. Wie verlassen, wie allein mußte er sich fühlen, wenn dieser Verlust ihm die Worte entlocken konnte: „Mit diesem Hündchen begrub ich viel!" Wie eine Vorahnung dessen, was ihm bevorstand, schien es auf ihm zu lasten. Mehr als einmal haben wir gesehen, wie das Schicksal seltsam über ihm waltete, wie es oft in Augenblicken allerhöchster Not ihm unerwartete Hilfe sandte, ihn öfter noch, wenn er sich schon dem ersehnten Ziele nahe glaubte, aus allen seinen Himmeln stürzte. Auch jetzt sollte es ihm wieder so ergehen. Der Tenorist Ander war, als Wagner in Wien ankam, erkrankt und beurlaubt. Als er nach wochenlangem Warten zurückkehrte und die Proben ihren Anfang nahmen, stellte es sich bald heraus, daß seine Kräfte für die Tristanpartie bei weitem nicht ausreichten. In immer erneuten Versuchen gingen die Monate hin; man entschloß sich endlich, Tichatschek oder den jungen, zu schneller Berühmtheit gelangten Schnorr von Karolsfeld zur Mitwirkung aufzufordern. Doch keiner von beiden konnte der Einladung Folge leisten und so sah man sich nach endlosen Proben gezwungen, den Versuch aufzugeben — im nächsten Jahre sollte er von neuem aufgenommen werden. Wagner drohte unter diesem Schlage zusammenzubrechen. „Ich fühle es tief in mir — wenn es so fort geht, bin ich am Ende. Ich habe auf nichts mehr Hoffnung und Vertrauen", schreibt er an Minna. Da ist es sein eigener Genius, der ihm die Rettungshand bietet. Unbewußt fast hatte sich seiner der alte Plan einer Meistersinger-Oper bemächtigt, rasch gewinnt er feste Gestalt, schon am 21. September 1861, wenige Wochen nach dem eben erwähnten Brief an Minna, schreibt er an Mathilde: „Ich habe mich wieder in die Arme meiner alten Geliebten geworfen, die Arbeit hat mich wieder und zu ihr rufe ich nun: Gib Vergessen, daß ich lebe." Wie ein Aufwachen aus beklommenen Träumen muten uns diese Worte an. Welche wunderbare Kraft wohnt doch der schaffenden Phantasie inne; aus einem Meer von Bedrängnissen läßt sie ein Zaubereiland erstehen, in dem alles sonnigsten Frohsinn atmet und das

die dunklen Tiefen, aus denen es emporwuchs, nicht ahnen läßt. Mitten in Enttäuschungen und Sorgen, die einen anderen vernichtet hätten, entsteht das heiterste, hellste Gedicht, das Wagner überhaupt geschaffen.

Doch vor allem kam es jetzt darauf an, ein Asyl zu finden, wo er in Ruhe den Plan ausreifen lassen könne. Fürst Metternich hatte ihm öfter die Gastfreundschaft seines Palais in Paris angeboten. Dorthin begab sich Wagner jetzt; auf der Reise machte er in Mainz Station, wo sich das Schottsche Verlagshaus nicht nur zur Übernahme des neuen Werkes bereit erklärte, sondern ihm auch einen beträchtlichen Vorschuß darauf bewilligte. In Paris sollte er abermals eine Enttäuschung erleben: Fürst Metternich konnte ihn, weil er anderweitigen Besuch erhalten hatte, nicht aufnehmen und er mußte, statt in das fürstliche Palais, in eine bescheidene Wohnung 14 Quai Voltaire einziehen. Doch auch das war schnell verwunden und bald konnte er Minna eine kleine Probe aus der Dichtung senden und dazu schreiben: „Du siehst, in welcher Welt ich lebe! Ich danke Gott, daß ich auf dieses Sujet verfallen bin; es hilft mir jetzt in jeder Hinsicht durch, während ich sonst rein nicht gewußt hätte, was anfangen!“ Kaum war die Dichtung beendet, so eilte Wagner nach Mainz, um sie den Verlegern vorzulegen. Dann beschloß er in Biebrich für eine Weile seinem Wanderstab Ruhe zu gönnen und hier an die Komposition zu gehen. Bald hatte er eine kleine, aber behagliche Wohnung gefunden, die mit den Möbeln, welche er aus Paris hatte nachkommen lassen, eingerichtet werden sollte. Mitten in dieser Arbeit wurde er durch die Ankunft Minnas überrascht. „Ihr gutes Aussehen und ihre unverwüstliche Energie“ erfüllte ihn zunächst mit herzlichster Freude, ja „für einen Augenblick schien es ihm das Beste, sie an seiner Seite zu behalten“. Da will es der Zufall, daß gerade jetzt ein Brief Mathilde Wesendonks eintrifft, welcher Minna in die Hände fällt. All ihre alte Eifersucht wird dadurch erweckt und Wagner sieht mit Entsetzen, daß sie noch „ganz auf demselben Fleck, wie vor vier Jahren steht“. Zehn Tage währte das Zusammensein, Tage der Hölle hat er sie genannt. Dann reist sie ab und Wagners Entschluß steht fest — nie wieder dauernd mit ihr zu leben. Er schlägt ihr vor, sich mit der Einrichtung, die er ihr überlassen wolle, ein neues Heim in Dresden einzurichten, wo er sie dann in

den Pausen zwischen seinen Reisen besuchen werde. „Nachdem wir stets so üble Folgen davon hatten, wenn ich einrichtete und Du zu mir kamst, freue ich mich, nun einmal wirklich zu Dir zu kommen", schreibt er ihr und setzt hinzu: „Suche dann gleich eine Wohnung, die groß genug ist, um bis an unser Lebensende zu dienen" — er konnte nicht ahnen, als er das schrieb, wie nahe das ihre sei und in wie ganz anderer Umgebung das seine ihn antreffen sollte!

Wagner hätte gerade jetzt eines behaglichen Heimes und liebender Pflege bedurft. Seine Gesundheit machte ihm viel zu schaffen; er klagte über allerhand bedenkliche Anzeichen. „Weiß Gott, die ewige Aufgeregtheit!" schreibt er an Minna, „der Unterleib befindet sich miserabel dabei; nun hatte sich's aber mit ganz neuen Beklemmungen auf die Brust geworfen und das Herzklopfen nahm so schmerzlich und schlafstörend überhand, daß ich doch endlich einmal nachfragen mußte. Der Arzt will am Herzen nichts gefunden haben — sie finden immer nichts! aber unsereins hat die Plage. (Du kannst ein Lied davon singen.)" Zum Glück fehlte es ihm auch hier nicht an Freunden, die ihm helfend und ratend zur Seite standen, unter ihnen der junge, enthusiastische Mainzer, Wendelin Weißheimer, der sich später mit seiner Oper „Meister Martin und seine Gesellen" als einen der eifrigsten Jünger des Meisters erwies und in seinen „Erinnerungen" manchen charakteristischen Zug von ihm überliefert hat. Die Honneurs als Hauswirtin machte bisweilen Mathilde Maier, die Wagner im Schottschen Hause kennen gelernt hatte und die ihn schon, weil sie Schopenhauer persönlich gekannt hatte, interessierte; in der „engen aber sauberen Häuslichkeit", in der sie mit ihrer Mutter und zwei Tanten zusammenlebte, lernte er ein städtisches Idyll kennen, wie es ihm bisher noch nicht begegnet war. Als Dritte wäre Friederike Meyer, die vortreffliche Liebhaberin des Frankfurter Stadttheaters, eine Schwester der Dustmann-Meyer, seiner Wiener Isolde, zu nennen.

Auch der gelegentliche Besuch auswärtiger Freunde trug dazu bei, ihn das Alleinsein weniger empfinden zu lassen. Zum erstenmal sah er jetzt den Genossen seiner Sturm- und Drangjahre, August Röckel, wieder, der nach dreizehnjähriger Gefangenschaft endlich begnadigt, sofort den alten Freund

aufsuchte, dessen ausführliche Briefe ihn so oft hatten das Elend seiner Lage vergessen lassen; David, der berühmte Konzertmeister des Leipziger Gewandhauses, führte ihm seinen genialen Schüler, August Wilhelmi, zu, der seine Kunst nachmals als Führer der Geigen in Bayreuth in den Dienst der Wagnersache stellte; Bülow, der getreue, und Schnorr, der erste und größte aller Tristans, kamen mit ihren Gattinnen, und Stunden weihevollsten Genießens waren es, wenn Wagner den Freunden aus den Meistersingern vorspielte oder wenn man sich, mit Bülow am Klavier und den unvergleichlichen Schnorrs als Tristan und Isolde, in die rätselhaften Schönheiten dieses Werkes versenkte. Nur bei Bülow wollte die rechte freudige Stimmung nicht aufkommen und seine „zunehmende exzessive Mißlaunigkeit" entlockte Wagner „manchen machtlosen Seufzer". War es die sichtlich wachsende Freundschaft zwischen seiner Frau und Wagner, was unbewußt sein Herz mit ahnungsschwerer Sorge erfüllte? Die Scheu, die Cosima bei früheren Zusammentreffen dem vierundzwanzig Jahre älteren Wagner gegenüber an den Tag gelegt hatte, schien gänzlich verschwunden, kein Wort wurde gesprochen und doch fühlte Wagner, wie ihr Herz sich williger und williger ihm zuneigte. Oft mußte er der Tage gedenken, wo sie auf der Hochzeitsreise mit ihrem jungen Gatten bei ihm in Zürich einkehrte und mit heftigen Tränen der Vorführung des Tristan lauschte, oft ihres Wiedersehens zwei Jahre später in Reichenhall und des „scheu fragenden Blickes", den sie ihm damals beim Abschied zuwarf. Als er jetzt eines Tages den Freunden „Wotans Abschied" vorgesungen hatte, da gewahrte er in ihren Mienen einen Ausdruck so ekstatischer Verklärung, daß ihn bald das Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit mit ihm mit voller Sicherheit erfaßte und ihn „bei exzentrischer Erregung bis zu ausgelassenem Übermute trieb".

Die Arbeit an den Meistersingern schritt unter so mannigfachen Ablenkungen nur langsam weiter und schließlich erfuhr sie eine gänzliche Unterbrechung, als Wagner von dem Hunde seines Hausbesitzers so heftig in die Hand gebissen wurde, daß er sie nur unter großen Schmerzen zum Schreiben benutzen konnte.

Daß auch jetzt die nachgerade chronisch gewordenen Geldnöte nicht schliefen, ja schlimmer noch wie sonst ihn drückten, da er ja neben dem eigenen

nun noch den Haushalt seiner Frau zu bedenken hatte, bedarf kaum der Erwähnung. Auch diesmal ließen ihn die Freunde nicht im Stich; Otto Wesendonk war, wie immer, zur Hilfe bereit, die Gräfin Pourtalès sandte ihm auf ein verzweifeltes Schreiben 1200 Taler, die alte Freundin Frau Ritter bewährte ihre Treue von neuem und die Großherzogin von Weimar gab durch größere Geldgeschenke ihrer Teilnahme für sein Geschick Ausdruck. Das alles konnte freilich doch immer nur für Augenblicke helfen — selbst ein so unbedingter Bewunderer wie Cornelius, der beispielsweise im härtesten Winter die weite Reise von Wien nach Mainz nicht gescheut hatte, um jener ersten Vorlesung der Meistersinger im Schottschen Hause beizuwohnen, sah das Vergebliche jeder Bemühung, Wagner dauernd seiner Misere zu entreißen, ein. „Wagners Verhältnisse sind in einer unglaublichen Bredouille," schreibt er einmal, „nun, er macht's danach. Sein ganzes Leben ist ein Hieb über die Schnur. Ihm ist nicht zu helfen!" Auch er empfand es nicht, daß das Über-die-Schnurhauen Wagners und das Revolutionäre seiner Kunst aus ein und derselben Quelle flossen, und daß ein von der Schnur der Konvention gebundener Wagner nicht der Autor des Tristan hätte werden können!

Inzwischen fand Wagner Gelegenheit, die Wirkung der Meistersinger-Ouvertüre, von der er selbst sagte, sie werde wohl alle seine Ouvertüren ausstechen, zu erproben. Er dirigierte sie in einem von Weißheimer in Leipzig arrangierten Konzert vor einem kleinen, aber um so enthusiastischeren Publikum und erzielte eine so hinreißende Wirkung damit, daß er sie wiederholen mußte. Auch Cosima traf er dort wieder: — „Ich fühlte mich plötzlich wie aller Welt entrückt," heißt es im „Leben", „als ich Cosima sehr blaß, aber freundlich mir zulächelnd, in einer Ecke des Saales gewahrte. Alle Vorgänge der Probe wurden uns zu einem sonderbar erheiternden Schattenspiel, dem wir wie lachende Kinder zusahen." So tröstete er sich auch leicht über das geringe Interesse, das sein Auftreten in der Vaterstadt nach so langen Jahren der Abwesenheit erweckt hatte und konnte, zum Ärgernis seiner Verwandten, den ganzen Abend neben Cosima unter fast unaufhörlichem Lachen zubringen.

Da die Notwendigkeit, sich neue Einnahmequellen zu erschließen, immer

dringender wurde, so beschloß er, sein Glück mit weiteren Konzertunternehmungen zu versuchen. Zunächst begab er sich wieder nach Wien, wo den Abmachungen des Vorjahres gemäß noch einmal ein Versuch mit dem Tristan unternommen werden sollte. Aber neben der Unfähigkeit Anders, hatte er nun auch mit der Feindschaft der Presse zu kämpfen, welche ganz unter dem Einfluß Eduard Hanslicks, des gefürchteten Kritikers der Neuen Freien Presse, stand. Von einem begeisterten Anhänger war er zu einem entschiedenen Gegner Wagners geworden, besonders, nachdem er einer Vorlesung des Meistersingergedichtes im Hause von Wagners alt ergebenem Freunde, Dr. Standhartner, beigewohnt und in der Figur des Beckmesser eine Satire auf sich selbst zu erkennen geglaubt hatte. — Doch Wagner ließ sich durch alles das nicht abschrecken; der Jubel, mit dem ihn das Publikum im Vorjahre aufgenommen hatte, schien ihm volle Sicherheit für den Erfolg der geplanten Konzerte zu gewähren, und in der Tat sollte sein Vertrauen nicht getäuscht werden. Am 26. Dezember 1862 fand das erste, zu dem auch die Kaiserin erschienen war, statt und löste wahre Beifallsstürme aus. Die dem Publikum ganz neuen Stücke aus den Meistersingern, der Walküre und Rheingold, erregten allgemeinen Enthusiasmus und Wagner wurde mit Lorbeer- und Blumenspenden überschüttet. Dieselben Szenen wiederholten sich am zweiten und dritten Abend, drei Programmnummern mußten am letzten wiederholt werden, Wagner dreiundzwanzigmal, wie ein gewissenhafter Chronist berichtet hat, vor dem Publikum erscheinen — aber das materielle Resultat war infolge der enormen Unkosten doch wieder ein Defizit und nur ein befreundeter Fürsprache zu dankendes Geschenk der Kaiserin half über die nächsten Verlegenheiten hinweg. Besser erging es ihm in Prag. Von dort war ihm auf Anregung Heinrich Porges', eines jungen energischen Parteigängers Wagners und Liszts, die Aufforderung, ein Konzert zu geben, zugegangen und diesmal konnte er auch einen finanziellen Erfolg verzeichnen; als man ihm tausend Gulden als Reinertrag überreichte, rief er lachend aus, das sei das erste Geld, das er sich durch eine persönliche Leistung verdient habe (?).

Dem Prager Erfolge schlossen sich ähnliche in Petersburg an, wo schon der feierliche Empfang, der ihm durch eine Deputation der philharmo-

nischen Gesellschaft und der Orchestermusiker der kaiserlichen Theater bei seiner Ankunft auf dem Bahnhof bereitet wurde, ihm die freudige Gewißheit gab, daß er und seine Kunst auch hier nicht als Fremdlinge hinkämen. Und hier erlebte er auch „das Wunder, von den Zeitungen ganz so aufgenommen zu werden, wie vom Publikum". Der ungeheure Eindruck, den er als Komponist und Dirigent — er dirigierte auch Beethovens C-Moll-Symphonie in seiner unvergleichlichen Weise — machte, spiegelt sich in einem Petersburger Brief, den die Neue Berliner Musikzeitung brachte: „Richard Wagner ist hier der Held des Tages, man nennt ihn schon den zweiten Beethoven", heißt es darin. Dieselben Ovationen wurden ihm in Moskau bereitet und die etwa siebentausend Taler, die er als Reinergebnis seiner Rußlandfahrt mit nach Hause brachte, konnten ihn einigermaßen für die Mühen des Unternehmens entschädigen. Eine rechte Freude hatte er freilich auch daran nicht gehabt. Abgesehen davon, daß ihn in Moskau die Nachricht erreichte, daß der Tristan in Wien — nach siebenundsiebzig Proben — definitiv zurückgelegt sei, wurde ihm auch diese nur auf Augenblickserfolge gestellte Tätigkeit des Konzertdirigierens täglich verhaßter. „Trotz schöner Einnahmen bin ich traurig und besorgt," schreibt er an Minna, „ich kann derlei Unternehmungen nicht wiederholen, ohne dabei zugrunde zu gehen. Diese Überzeugung habe ich gewonnen." Und auch zu Malwida von Meysenbug spricht er von der „furchtbar schändlichen Art, wie er um kostbare Jahre der Arbeit und Produktivität gekommen sei". Der bald Fünfzigjährige sah Jahr nach Jahr hingehen, ohne daß er dem Ziel, das ihn allein noch ans Leben fesselte, näher kam und während „Meistersinger" und „Ring" ihrer Vollendung harrten, während er in sich die Kraft zu noch Größerem verspürte, mußte er seine Zeit an Unternehmungen verschwenden, deren jede ihm als ein Raub an sich selbst und seiner Aufgabe erschien. So war er glücklich, als er endlich die Heimreise antreten konnte. Sie führte ihn zunächst nach Berlin, wo Bülow alles daran gesetzt hatte, ein Konzert mit dem königlichen Orchester im Opernhause zustande zu bringen. Aber welche Gesinnungen man hier in betreff Wagners hegte, sollte er erfahren, als er sich beim Intendanten, Herrn von Hülsen, zum Besuch anmelden ließ. Herr von Hülsen weigerte sich, ihn,

der vom weimarischen, österreichischen, russischen und badenschen Hofe mit höchster Auszeichnung aufgenommen war, auch nur zu empfangen und das zur selben Zeit, wo Gounod und Offenbach den preußischen Majestäten vorgestellt wurden! Welchen Kommentar bildet eine solche Erfahrung zu den Worten, die er aus Rußland an Minna geschrieben hatte: „Sonderbar ist es, daß ich in Rußland die Hilfe finden soll, die ich so nahe eigentlich in Deutschland zu suchen hatte. Nun gar erst Sachsen, mein liebes Sachsen, das gute Leipzig und das teure, edle Dresden, wo ich ungefähr wie eine räudige Katze behandelt wurde! Ach, wie wohl tut diese vaterländische Liebe und Teilnahme!"

Da ihm mittlerweile seine Biebricher Wohnung gekündigt worden war, so entschloß er sich, die Stätte, wo er in Ruhe an die Vollendung der Meistersinger, die ihm jetzt zumeist am Herzen lagen, gehen könne, in oder bei Wien zu suchen. In Penzing fanden die Wiener Freunde in einem Landhaus mit schönem Garten eine geeignete Wohnung und dorthin siedelte Wagner im Frühjahr 1863 über. In dem Hausmeister Hans Mrazek und seiner Frau Anna gewann er zwei treffliche Bedienstete, die lange Zeit unter wechselnden Schicksalen bei ihm blieben. Wie immer, wurde auch diese Wohnung wieder mit jenem Luxus, ohne den er nun einmal nicht schaffen konnte, ausgestattet. Wir haben einen Bericht darüber von der Hand einer Frau, die, eigentlich Putzmacherin, um ihres guten Geschmacks willen von Wagner mehrfach mit Aufträgen bedacht wurde, die eigentlich außerhalb ihres Berufs lagen und die auch diesmal von ihm zugezogen wurde. Besonders charakteristisch ist das Bild, das sie uns von seinem Arbeitszimmer gibt. Dieser Raum wurde „nach seinen genauen Angaben mit verschwenderischster Pracht dekoriert. Die Wände wurden mit Seide ausgeschlagen und rings herum wurden Girlanden angebracht. Vom Plafond herab leuchtete eine wundervolle Ampel mit gedämpftem Licht. Den ganzen Boden bedeckten schwere, ungemein weiche Teppiche, in denen der Fuß förmlich versank. Alle Sitzgelegenheiten waren mit kostbaren Decken und Kissen bedeckt. Er sagte mir einmal, daß er sich in einem solchen Zimmer besonders wohl fühle, weil ihn die Farbenpracht sehr zur Arbeit anrege. Er trug dann Atlasbeinkleider mit einer dazu gehörigen Jacke.

Sicherlich, der Meister trieb einen gewissen Luxus, ich machte ihm recht viele Anzüge und Schlafröcke. Daß er zu den farbigen Kleidern auch ebensolche Hausschuhe haben wollte, ist selbstverständlich."

Man sieht, der Vorsatz, dem er einige Zeit vorher in einem Brief an Minna Ausdruck gegeben hatte: „im übrigen gewöhne ich mich immer einfacher: Seide und Sammet im Hause trage ich nicht mehr", hat keinen langen Bestand gehabt. Wer wollte ihn deshalb tadeln? Nicht jeder kann, wie Beethoven, Werke von nie dagewesener Größe und Majestät inmitten von Unordnung und Schmutz schaffen. Wagner bedurfte einer gewissen Anregung von außen: „ich kann nicht wie ein Hund leben, ich muß irgendwie mich geschmeichelt fühlen, wenn meinem Geiste das blutig schwere Werk der Bildung einer unvorhandenen Welt gelingen soll" hatte er ja vor Jahren schon an Liszt geschrieben, und wieder: „welchem Philister soll ich zumuten, sich in das Überschwengliche meiner Natur zu versetzen, die mich unter diesen und diesen Lebensstimmungen trieb, einem ungeheuren inneren Verlangen äußerlich auf eine Weise abzuhelfen, die ihm eben bedenklich erscheinen muß. Keiner weiß ja, was unsereinem nottut: muß ich mich selbst doch darüber wundern, so viel ‚Unnützes' oft für unentbehrlich zu halten." Die farbige Pracht um ihn hatte eine Art narkotischer Wirkung auf seine Phantasie, sie stimmte sie auf jenen üppig vollen Ton, der dann in seiner Musik so berauschenden Widerhall fand. Das wußte er ... und es geschah also aus Gründen tief innerster Art und nicht wie es dem Auge der Welt erscheinen mußte, aus kindischer Künstlereitelkeit, wenn er sich mit diesem Luxus umgab. Er hätte leben können ohne ihn, aber nicht schaffen, der Künstler, nicht der Mensch verlangte nach ihm. Und die Sorgen, die er sich damit immer von neuem bereitete, waren der Tribut, den er für die Anregung, die er dadurch empfing, entrichtete.

An diesen Sorgen sollte es auch jetzt nicht fehlen. Die Erträge der russischen Reise waren rasch aufgebraucht, auch eine größere Summe, die er von dem kunstliebenden Fürsten von Hohenzollern-Hechingen in Löwenberg zum Geschenk erhielt, war bald dahin; — wieder erschienen Konzerte als das einzige Mittel, seinen Schwierigkeiten zu begegnen. Doch so groß auch der Enthusiasmus war, mit dem er in Pest, Prag, Karlsruhe, Löwenberg

und Breslau empfangen wurde, das finanzielle Resultat war so gering, daß er nach vergeblichen Versuchen, sich andere Hilfsquellen zu erschließen, Geld gegen Wucherzinsen aufnehmen mußte. Da man ihm eine zweite Tour in Rußland in Aussicht gestellt hatte, glaubte er mit Bestimmtheit, seinen Verpflichtungen aus ihren Erträgen nachkommen zu können. Aber diese Hoffnung zerschlug sich und jetzt schien es, als solle alles über ihm zusammenbrechen. Die Gläubiger waren nicht länger hinzuhalten, ein Haftbefehl konnte stündlich gegen ihn erlassen werden — es gab nur eine Rettung: schleunige Flucht! Und wieder waren es die Wesendonks, die so oft hilfsbereiten, an die er sich wandte, noch einmal glaubte er, in dem stillen „Asyl" den alten Traum träumen, in der Freunde sorgender Hut seine Werke beenden zu können. Doch „es sei zurzeit nicht einzurichten", war der Bescheid, den er von Frau Wille, deren Vermittlung er in der Angelegenheit erbeten hatte, erhielt. So mußte er diese selbst um Aufnahme in Mariafeld bitten. Freudig wurde sie gewährt; doch auch hier sollte seines Bleibens nicht sein. Dr. Wille, der sich bei Wagners Ankunft auf einer Orientreise befand, kehrte zurück und Wagner merkte nur zu bald, daß er seine Anwesenheit nicht mit den freundlichsten Augen betrachte. Jenes Besondere in Wagners Wesen, das ihn, wo immer er sich befand, zum Mittelpunkt machte, um den sich alles drehte, erweckte Befürchtungen in Dr. Wille, mit denen er in einer erregten Stunde nicht zurückhielt: „Man wolle in seinem Hause doch auch etwas sein", erklärte er dem Bestürzten und Wagner tat, was er unter solchen Umständen einzig tun konnte, er reiste ab. Aber was nun? Für einen Augenblick dachte er daran, nach Wien zurückzukehren und einen Versuch zu machen, sich mit seinen Gläubigern zu einigen, nachdem er von Frau Wille die zur Bezahlung der fälligen Wohnungsmiete nötige Summe erhalten hatte. Da ging ihm von Standhartner und Eduard Liszt, einem Onkel Franz Liszts, in deren Hände er vor seiner Flucht seine geschäftlichen Angelegenheiten gelegt hatte, die Nachricht zu, daß sie, um die drängendsten Gläubiger zu befriedigen, seine ganze Einrichtung verkauft hätten. Auch das dahin! „Freundin, Sie kennen den Umfang meiner Leiden nicht, nicht die Tiefe des Elends, das vor mir liegt", hatte er am Abend vor seiner Abreise zu Frau Wille gesagt. Was konnte ihm das Leben noch

sein? Die alten Freunde alle — einer nach dem andern, hatten ihn verlassen; sein Lebenswerk, um das allein er das Martyrium seines Daseins ertrug — was lag der Welt daran? „Er solle sich um eine Kapellmeisterstellung bewerben", das war der einzige Rat, den seine eigene Schwester ihm zu geben vermochte! Wie ein Abgrund, unheimlich, nachtdunkel, lag die Zukunft vor ihm!

Er reiste nach Stuttgart, vielleicht, daß der dortige Kapellmeister Eckert, in welchem er in Wien einen feurigen Bewunderer kennen gelernt hatte, die Aufführung des Tristan durchzusetzen vermöge. Am 29. April 1864 kam er dort an. Ruhelos schritt er bis spät in die Nacht hinein in seinem Hotelzimmer auf und ab, Pläne schmiedend und verwerfend. Dem jungen Weißheimer, den er von seinem Kommen benachrichtigt hatte und der ihn am nächsten Morgen besuchte, trat er mit den Worten entgegen: „Ich bin am Ende, ich kann nicht weiter, ich muß irgendwo von der Welt verschwinden!" Und wieder entstand die Frage — wohin? Weißheimer sah, daß Wagner in dieser Verfassung unmöglich allein gelassen werden könne und außerdem — er war ja ohne alle Mittel! Schnell entschlossen schlug er vor, mit ihm in einen abgelegenen Ort in der Rauen Alb zu gehen, damit er dort ungestört die Meistersinger beenden könne. Wagner war mit allem einverstanden, nur fort aus der Welt, Ruhe gewinnen und in der Arbeit sich und sein Elend vergessen! Am 2. Mai — ein Datum von unermeßlicher Bedeutung für alle, die Wagner lieben — war er bei Eckert, als ihm gemeldet wurde, ein Herr wünsche ihn zu sprechen. Irgendeine neue Schikane des Schicksals erwartend, weigert er sich, ihn zu sehen. Ins Hotel zurückgekehrt, hört er, daß der Fremde auch dort nach ihm aufs dringendste geforscht habe. Unruhig verbringt er die Nacht, am nächsten Morgen wird ihm eine Karte überreicht: „von Pfistermeister, Kabinettssekretär S. M. des Königs von Bayern . . ."

Das Wunder, das er erharrt, der Gedanke, der ihn in jenen Tagen tiefster Demütigung blitzartig, wie er an Frau Wille schrieb, durchzuckt hatte: es müsse nun der Vorhang plötzlich sich heben und ein wundervolles Glück sich ihm zeigen — er ist zur Wahrheit geworden. Vor ihm steht ein Abgesandter Ludwigs II.; seit vierzehn Tagen ist er Wagners Spuren, nachdem er ihn in Wien nicht angetroffen, gefolgt. Er ist der Überbringer eines

kostbaren Ringes, des Porträts und eines Briefes des jungen Fürsten: mit wenigen, aber „bis ins Herz seines Lebens dringenden Zeilen bekennt der junge Monarch darin seine große Zuneigung für seine Kunst und seinen festen Willen, ihn für immer als Freund an seiner Seite jeder Unbill des Schicksals zu entziehen". Wieder einmal, im Augenblick, da sein Lebensschifflein mit zerbrochenen Rudern, steuerlos den tosenden Wogen des Unglücks preisgegeben scheint, sendet das Schicksal ihm einen Retter, vor dessen mächtigem Wink die Wogen sich glätten, die Stürme ruhen müssen. Zwei Jahre vorher, als er seine Nibelungendichtung in die Welt sandte, da hatte er ihr ein Geleitwort mitgegeben, in dem er den Plan der Aufführung des Werkes als Festspiel darlegte. Zwei Wege öffneten sich ihm zu seiner Verwirklichung: entweder müßte eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen die Mittel aufbringen ... bei der Kleinlichkeit der Deutschen in solchen Dingen hatte er nicht den Mut, darauf zu hoffen; oder aber, ein deutscher Fürst müßte die nötige Summe bewilligen, „der dadurch einen unberechenbaren Einfluß auf den deutschen Geschmack, auf die Entwicklung des deutschen Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dünkelhaften nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müßte".

„Wird dieser Fürst sich finden?
‚Im Anfang war die Tat'",

so hatte er geschlossen. Nicht die Tat, im Anfang war das Wort! — das Wort, das zündend in die Seele des achtzehnjährigen Fürsten fiel und den Entschluß zur Tat in ihr reifen ließ. Nun sollte sie geschehen — „die schwärmerischste, innigste Liebe eines wunderbar begabten königlichen Jünglings" bürgte ihm dafür. Und tief bewegt schreibt er der edlen Freundin in Mariafeld: „Er will, ich soll immer bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dafür brauche; ich soll die Nibelungen fertig machen, und er will sie aufführen, wie ich will. Ich soll mein unumschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als ich und sein Freund. Was sagen Sie dazu? Ist es nicht unerhört? Kann das anderes als ein Traum sein? Denken Sie sich, wie ergriffen ich bin! Mein Glück ist so groß, daß ich ganz zerschmettert davon bin."

München

Der Lohengrin war es, der die ersten Keime der Begeisterung und glühenden Liebe zu Ihnen in mein Herz legte", so hat der König selbst zu Wagner gesagt ... Hatte er im Lohengrin das Bild des Mannes geahnt, der aus geistigen Landen, unnahbar den Schritten des gewöhnlichen Menschen, aus Glanz und Wonnen, wie sie nur des Künstlers Phantasie zu schauen vermag, zu ihm kommen sollte, um dann, weil zweifelnder Unverstand ihn nicht zu begreifen vermochte, wieder für immer von dannen zu ziehen? ...

Fünfzehnjährig hatte Ludwig II. zum erstenmal den Lohengrin gesehen und halb unbewußt darin den Atem einer neuen Kunst verspürt, achtzehnjährig hatte er das Gedicht vom „Ring des Nibelungen", hatte er jenes Vorwort dazu gelesen, und als er zu den Worten kam: „Wird dieser Fürst sich finden?" sich gelobt, dieser Fürst zu sein. Ein Jahr später, am 10. März 1864, bestieg er den Thron Bayerns, einen Monat danach sandte er nach Wagner, am 4. Mai standen sie sich zum erstenmal Auge zu Auge gegenüber, der junge Herrscher, der sich ganz nur als Empfangender fühlte und der Künstler, der in des Königs Blicken las, wieviel er ihm gegeben habe und noch zu geben vermöge. „Unbewußt waren Sie der einzige Quell meiner Freuden", schrieb der König nächsten Tages an ihn, „von meinem zarten Jünglingsalter an ein Freund, der wie keiner zum Herzen sprach, mein bester Lehrer und Erzieher". Und Wagner schreibt an Weißheimer: „Mein junger König ist für mich eine wunderbare Gabe des Schicksals. Wir lieben einander so, wie nur ein Lehrer und ein Schüler einander lieben können. Er ist glücklich darüber, daß er mich hat, und ich bin glücklich über ihn. Dazu ist er so schön und so tief, daß der tägliche Umgang mit ihm hinreißend ist und mir ein vollständig neues Leben gibt."

Ludwig war in jedem Betracht der echte Erbe seiner Väter: er hatte das hohe idealistische Streben, er hatte auch die Anlage zu nervöser Reizbarkeit von ihnen geerbt. Das künstlerische Empfinden seines Großvaters Ludwig I., der als Dichter und Übersetzer hervorgetreten war, dem es München in hohem Maße verdankt, daß es heute als eine der schönsten Städte Deutsch-

lands gilt, und der in Bauten wie die Ruhmeshalle und die Walhalla bei Regensburg den romantischen Einschlag seines Wesens bekundete, tritt uns in dem Enkel ebenso ausgeprägt entgegen, wie das Streben des Vaters, der München durch die Berufung namhafter Gelehrter und Schriftsteller zu einem der wichtigsten Kulturzentren Deutschlands gemacht hatte. — Eine falsche Erziehung durch unvernünftige Lehrer hatte in ihm einen ungebändigten Herrscherstolz genährt, während zugleich der König durch systemlose Strenge seinen Eigenwillen zu brechen suchte. Unreif in mehr als einer Beziehung zum Thron berufen, gibt seine Regierung das Bild beständigen Schwankens zwischen autokratischem Machtdünkel und Mangel an Entschlußfähigkeit. Seine Begabung, der Adel seiner Gesinnung, das Hinreißende seiner herrlichen Erscheinung mußten ihm widerstandslos aller Herzen gewinnen, aber inmitten einer Welt lebend, die er so wenig verstand wie sie ihn, umgeben von hetzenden, intrigierenden Parteien, die ihn mit ihren egoistischen Treibereien anwiderten, verlor er allmählich den Glauben an die Menschen und zog sich mehr und mehr von ihnen zurück. Das furchtbare Fatum, das seinen Bruder Otto, kaum vierundzwanzigjährig, ins Irrenhaus brachte, breitete auch über ihn seine dunklen Schwingen aus. Schon 1867 rief der berühmte französische Arzt Morel beim Anblick des Königs aus: „Seine Augen sind unheimlich schön; es leuchtet zukünftiger Wahnsinn aus ihnen.“ Und wir haben den Eindruck einer krankhaft überreizten Schwärmerei, wenn er nach der ersten Tristanaufführung an Wagner schreibt: „Erhabener, göttlicher Freund! kaum kann ich den morgigen Tag erwarten, so sehne ich mich nach der zweiten Aufführung des Tristan schon jetzt. Sie schreiben, Sie hofften, daß meine Liebe zu Ihrem Werke durch die in der Tat etwas mangelhafte Auffassung der Rolle des Kurwenal durch Mitterwurzer nicht nachlassen möge. Geliebter! wie konnten Sie nur diesen Gedanken in sich aufkommen lassen? Ich bin ergriffen, begeistert, entbrenne in Sehnsucht nach wiederholter Aufführung. Das wunderbare Werk, das nur Dein Geist erschuf! Wer dürfte es sehen, wer erkennen, ohne sich selig zu preisen, das so herrlich hold erhaben, mir die Seele mußte laben! Heil seinem Schöpfer! Anbetung ihm! Nicht wahr, mein teurer Freund, der Mut zu neuem Schaffen wird Sie nie verlassen? Im Namen

jener bitte ich Sie, nicht zu versagen, jener, die Sie mit Wonne erfüllen, die nur Gott verleiht. Sie und Gott! Bis in den Tod, bis hinüber nach jenem Reich der Weltennacht, verbleibe ich Ihr treuer Ludwig."

Es war des Königs Wunsch, daß Wagner in möglichster Nähe seines Schlosses Berg, das er sich zum Sommersitz erwählt hatte, Aufenthalt nehme. Doch bevor Wagner Schritte dazu tat, eilte er noch einmal nach Wien, um mit 15000 Gulden, die ihm der König dazu angewiesen hatte, seine gefährlichsten Gläubiger zu befriedigen. Dann kehrte er mit dem bewährten Diener Mrazek und Anna, denen sich noch das wackre Vreneli zugesellte, die ihm aus seiner Schweizer Zeit noch in guter Erinnerung war, und die er nun ebenfalls zu sich berief, zurück und hatte bald an den Ufern des Starnberger Sees in unmittelbarster Nachbarschaft seines königlichen Freundes ein geeignetes Heim gefunden. Wundersam beglückende Tage waren es, die nun folgten. Täglich schickte der König, oft zweimal nach ihm. „Ich fliege dann immer wie zur Geliebten," schreibt Wagner, „es ist ein hinreißender Umgang; dieser Drang nach Belehrung, dies Erfassen, dies Erbeben und Erglühen ist mir nie so rückhaltlos schön zuteil geworden." Und diese Zartheit der Empfindung, wenn der König ihm schreibt: „Oft sagen Sie mir, daß Sie mir viel verdanken, aber das ist alles wie ein leeres Nichts gegen das, was ich Ihnen zu verdanken habe. Die schönsten Augenblicke meines Lebens habe ich von Ihnen empfangen."

Doch nicht um in romantischen Träumen seine Tage hinzubringen, war Wagner nach München gekommen, — es galt zu handeln, sein Lebenswerk zur Verwirklichung zu bringen. Dazu bedurfte er der Helfer: Peter Cornelius, Heinrich Porges und Karl Klindworth, die uns bereits begegnet sind, werden nach München gezogen, Bülow erhält eine Anstellung als „Vorspieler des Königs"; Friedrich Schmitt, ein Freund Wagners aus den Magdeburger Tagen, von dessen eigentümlicher Gesangsmethode er trotz Liszts Warnung vor „dem verrückten Kerl" eine hohe Meinung hegte, soll mithelfen, junge Kräfte für die Aufgaben, die Wagner ihnen zu bieten hat, heranzubilden; Gottfried Semper wird berufen, um das Ideal-Theater, das Wagner so lange schon plante, zu erbauen. Alles ist Leben und Bewegung. „Das Ideal, welches wir beide uns ersehnten, soll nicht mehr in

der Einbildungskraft schweben, es soll unseren Boden berühren", schreibt der König. „O Wonne des Gedankens, das Drama in seiner vollendetsten Form soll es werden ... Was ich zu tun vermag, will ich tun und keine Mühe scheuen ..."

In München selbst hatte der König Wagner die prächtige Villa, Brienner-Straße 21, vor den Propyläen „mit den alten schönen Nußbäumen davor und den stillen Gartenanlagen im Hintergrund" zum Geschenk gemacht. Jene Wiener Putzmacherin mußte sie wieder in dem behaglich reichen Stil, den Wagner liebte, einrichten.

Wenn je ein Mensch Ursache hatte, sich glücklich zu preisen, so war es Wagner jetzt, da er aller materiellen Sorgen enthoben, von begeisterten Jüngern umgeben, von eines Königs Liebe getragen, seine kühnsten Pläne der Verwirklichung entgegengehen sah. Und dennoch — es fehlte ihm etwas! Wenn er durch die prächtigen Räume seiner Villa wanderte, dann bemächtigte sich seiner jenes Gefühl der Vereinsamung mit immer neuer Gewalt, das ganz vielleicht bis dahin nur einmal, in jenen seligen Tagen in der Nähe Mathilde Wesendonks, in ihm zum Schweigen gekommen war. „Ob ich dem Weiblichen werde ganz entsagen können?" fragt er sich selbst in einem Brief an Frau Wille. „Mit einem Seufzen sage ich mir, daß ich es fast wünschen möchte! Ein Blick auf sein liebes Bild hilft wieder. Ach, dieser Liebliche, Junge! Nun ist er mir doch wohl alles, Welt, Weib und Kind!" Er konnte es ihm nicht für lange sein — Wagners ganzes Wesen bedurfte zu sehr der Ergänzung durch die Frau. Jener Notschrei, der uns früher schon in einem Brief an Liszt entgegenklang: „Ach liebster, liebster, einzigster Franz! gib mir ein Herz, einen Geist, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz faßte", hat sich nach der Trennung von Mathilde Wesendonk stärker und öfter denn je seinem Herzen entrungen. Und nun sollte er diesem Liszt, der ihm so viel schon gegeben hatte, auch für die Erfüllung dieses höchsten Wunsches zu danken haben. Nun sollte seine Tochter Cosima die werden, bei der sein Sehnen endlich Frieden fand!

„Der arme Bülow", so erzählt Wagner, „kam mit übernommenen und zerrütteten Nerven hier an und geriet aus einem Krankheitsfall in den

anderen. Dazu eine tragische Ehe; — eine junge, ganz unerhört seltsam begabte Frau, Liszts wunderbares Ebenbild, nur intellektuell über ihm stehend." Wagner hatte sie wenige Monate vorher in Berlin wiedergesehen — er hat die schwerwiegenden, unausgesprochenen Entscheidungen dieses Zusammenseins uns selbst geschildert: „Da Bülow Vorbereitungen zu seinem Konzert zu treffen hatte, fuhr ich mit Cosima allein auf die Promenade. Diesmal ging uns schweigend der Scherz aus: wir blickten uns stumm in die Augen und ein heftiges Verlangen nach eingestandener Wahrheit übermannte uns zu dem, keiner Worte bedürfenden Bekenntnisse eines grenzenlosen Unglücks, das uns belastete." Etwas unvermittelt fährt er fort: „Uns war Erleichterung geworden, eine tiefe Beruhigung gab uns die Heiterkeit, ohne Beklemmung dem Konzerte beizuwohnen." Man sieht, die Entscheidung war bereits gefallen. Und dabei hatte Wagner während all dieses Blühens und Reifens, zwischen dem was in Biebrich und was in Berlin ungeschehen doch zum Ereignis geworden war, noch im Juni 1863 an Frau Wille geschrieben: „Ein Mensch wenigstens muß wissen, wie es mit mir steht. Drum sag' ich's Ihnen: sie (Mathilde Wesendonk) ist und bleibt meine erste und einzige Liebe! das fühl' ich nun immer bestimmter."

Es ist nicht das einzige Rätsel, das uns in diesem wunderbar verschlungenen Verhältnis entgegentritt .... schwer lösbar ist schon das von Bülow gebotene. Die schwärmerisch feurige Natur der Tochter Liszts und seine etwas kühle Art hatten sich nie zu jenem Ineinander-Aufgehen verschmelzen können, ohne welches die Ehe entweder zur Komödie werden muß, oder — zur Tragödie. Und als er dann die Stärke der Empfindung, die Cosima zu Wagner zog, erkannte, als ihm deutlich wurde, daß diese zwei Menschen eine unzerreißbare innere Zusammengehörigkeit aneinander kette, fester als der Zaubertrank Tristans und Isoldes, da wußte er auch, daß er seiner selbst wert nur bleiben könne, wenn er freiwillig entsage. Soweit ist, was er tat, vollkommen begreiflich. Weniger begreiflich aber ist, daß er zu einer Zeit, als ganz München schon von dem eigenartigen Verhältnis sprach, allein nichts davon sah und noch, nachdem ihm bereits volle Klarheit geworden war, fortfuhr, mit seiner Frau unter demselben

Dache zu leben. Glaubte er damit die Welt über das, was vor aller Augen vor sich ging, täuschen zu können? War es ein Opfer, das er der Gesellschaft und ihren Konventionen brachte, oder war es eine höchste Freundestat, durch die er den Namen des Freundes schützen und zugleich die beiden von dem Druck des Schuldbewußtseins erlösen wollte? . . .

So hatte Wagner nun auch das letzte empfangen, was noch zu seinem vollen Glücke fehlte — das weibliche Gemüt, in das er sich ganz untertauchen konnte. Es war eine Fülle des Segens über ihn gekommen, daß ihm wohl bisweilen ein Gefühl der Angst, daß es so nicht von Dauer sein könne, aufsteigen mochte. —

Seine künstlerische Tätigkeit in München eröffnete er mit dem Huldigungsmarsch, den er zur Feier des Geburtstages des Königs schrieb. Schwungvoller und wärmer noch als in ihm spricht das Gefühl dankerfüllter Verehrung aus den Strophen zu uns, die zur selben Zeit entstanden und von denen ich einige hierher setzen möchte:

„O König! Holder Schirmherr meines Lebens!
Du, höchster Güte wonnereicher Hort!
Wie ring' ich nun, am Ziele meines Strebens,
Nach jenem Deiner Huld gerechten Wort!
In Sprach' und Schrift, wie such' ich es vergebens:
Und doch zu forschen treibt mich's fort und fort,
Das Wort zu finden, das den Sinn Dir sage
Des Dankes, den ich Dir im Herzen trage.

Was einsam schweigend ich im Inn'ren hegte,
Das lebte noch in eines andren Brust;
Was schmerzlich tief des Mannes Geist erregte,
Erfüllt' ein Jünglingsherz mit heil'ger Lust:
Was dies mit Lenzes-Sehnsucht hinbewegte
Zum gleichen Ziel, bewußtvoll unbewußt,
Wie Frühlingswonne mußt' es sich ergießen,
Dem Doppelglauben frisches Grün entsprießen.

Du bist der holde Lenz, der neu mich schmückte,
Der mir verjüngt der Zweig' und Äste Saft:
Es war Dein Ruf, der mich der Nacht entrückte,
Die winterlich erstarrt hielt meine Kraft.
Wie mich Dein hehrer Segensgruß entzückte,
Der wonnestürmisch mich dem Leid entrafft,

So wandl' ich stolzbeglückt nun neue Pfade
Im sommerlichen Königreich der Gnade.“

Eine der reifsten und reichsten Früchte jener ersten Münchner Tage ist seine Schrift „Über Staat und Religion“, die zu jenen gehört, von denen Nietzsche sagte, „sie machten jedes Gelüst zum Widersprechen verstummen und erzwängen sich ein stilles andächtiges Zuschauen, wie es sich beim Auftuen kostbarer Schreine geziemt.“

Einem Wunsche des Königs, zu wissen, ob und in welcher Art Wagner seine Ansichten über Staat und Religion seit Abfassung seiner Kunstschriften (1849—51) geändert habe, entsprungen, war sie zunächst nur für diesen allein bestimmt und wurde deshalb erst 1871 bei Herausgabe der gesammelten Schriften der Öffentlichkeit mitgeteilt.

Wagner erklärt zunächst seine Stellung zur Revolution: was er damals erstrebte, war einzig ein staatliches System, welches den Boden, auf dem sein Ideal-Kunstwerk gedeihen könne, böte. Diesen Boden, so glaubte er, könne nur ein Leben gewähren, das als heitere Beschäftigung, nicht als ermüdende Arbeitsmühe gedacht sei. Ein solches Leben aber sei nur denkbar, wenn alle gleichmäßig unter sich die Arbeit verteilten. — Das Utopische dieser Idee war ihm bald aufgegangen. Sich selbst halb unbewußt war er als Dichter, „der immer in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer ist, als in der abstrakt bewußten Erkenntnis“, zu einer ganz anderen Wahrheit durchgedrungen, die im „Ring“ zu dem Satz führte, daß der Wille zu nichts Befriedigenderem gelangen könne, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen. — Wir sehen hier den Übergang von der zukunftsfrohen Weltanschauung Feuerbachs zu der hoffnungslos verneinenden Schopenhauers, von dessen Geist die ganzen folgenden Ausführungen durchweht sind, angedeutet. Wagner begründet dann den Staat als einen Vertrag, durch welchen die einzelnen, vermöge einiger gegenseitigen Beschränkung, sich vor gegenseitiger Gewalt zu schützen suchen. Natürlich hat der einzelne dabei die Tendenz, sich so wenig wie möglich zu beschränken, er tut sich deshalb mit anderen Gleichgesinnten zusammen — so entstehen Parteien, von denen den Meistbesitzenden an der Unveränderlichkeit, den anderen an der Veränderung des Zustandes liegt. Die

eigentliche Tendenz des Staates aber ist die Stabilität und diese kann gesichert nur werden, wenn die Erhaltung des gegenwärtigen Zustandes nicht vorwiegendes Interesse nur einer Partei ist. Darüber zu wachen, vermag nur der Monarch, der aus einer, mit allen übrigen Geschlechtern nicht verbundenen und nicht sich vermischenden Familie hervorgegangen ist und, indem ihm die oberste Gewalt durch Erbrecht zufällt, über allen Parteien steht. — Einen wichtigen Faktor im Staatsleben bildet der „Wahn" als dessen Erreger und Bildner Schopenhauer den Geist der Gattung bezeichnet, welcher als allmächtiger Lebenswille für das beschränkte Erkenntnisvermögen des Individuums eintritt, da dieses ohne seine Einwirkung, dem eigenen Bestehen zu Liebe, in seinem Egoismus willig die Gattung opfern würde. Dieser Wahn äußert sich im Bürger als selbstloser, opferfreudiger Patriotismus, der ihn das dem Staat drohende Übel als ein persönlich zu erleidendes empfinden läßt. Dieser patriotische Wahn bedarf eines dauernden Symbols, an das er sich heftet und dieses Symbol ist der König. Derselbe Wahn aber, der den egoistischen Bürger zu den aufopferungsvollsten Handlungen bestimmt, kann durch Irreleitung ebenso zu den heillosesten Verwirrungen und der Ruhe schädlichsten Handlungen führen. Der Grund davon liegt in den verschiedenen Graden der Intelligenz der einzelnen, die zusammen die öffentliche Meinung zustande bringen. Ihr Organ ist die Presse, die zwar vorgibt, ihr zu dienen, in Wahrheit aber sie macht. Wie Wagner den Einfluß der Presse veranschlagt, geht aus seiner — übrigens ganz unbeweisbaren — Behauptung hervor, daß mit „der Erfindung der Buchdruckerkunst, ganz gewiß aber mit dem Aufkommen des Zeitungswesens die Menschheit unmerklich von ihrer Befähigung zu gesundem Urteile verloren habe". — In der Notwendigkeit, mit der öffentlichen Meinung, die immer einen parteimäßigen, also falschen Patriotismus repräsentiert, paktieren zu müssen, steckt das Tragische des Königtums, welches allein den wahren, ganz unparteilichen Patriotismus vertritt.

„Der König will das Ideale, er will Gerechtigkeit und Menschlichkeit"; indem er aber das Unzulängliche des Strebens nach vollkommener Gerechtigkeit erkennt, erwacht in ihm die Sehnsucht nach einem höheren Ideal, als das im Staat verwirklichte, und dies bietet ihm die Religion, deren

Grundlage „die tiefe Unbefriedigung des höchsten menschlichen Bedürfnisses durch den Staat“ ist. Ihr innerster Kern ist Verneinung der Welt, d. h. Erkenntnis der Welt als eines nur auf Täuschung beruhenden, flüchtigen und traumartigen Zustandes, sowie erstrebte Erlösung aus ihr, vorbereitet durch Entsagung, erreicht durch den Glauben. Wie die höchste Kraft der Religion sich im Glauben kundgibt, so liegt ihre wesentlichste Bedeutung nicht in ihrem Moralgesetz, sondern in ihrem Dogma, in welchem eine bisher unerkannte Welt mit solcher Bestimmtheit sich darstellt, daß der, dem sie aufgegangen ist, darüber in die tiefbeseligendste Ruhe gerät. Das Dogma ist „das der Welt einzig Erkenntliche der göttlichen Offenbarung, welches sie daher auf Autorität anzunehmen hat, um an dem, was sie nicht selbst sah, mindestens durch Glauben teilhaftig zu werden“.

Indem man aber das religiöse Dogma nach den Kausalgesetzen des gewöhnlichen Lebens zu erklären versuchte, hat man der Welt den trostlos materialistischen, entgöttlichten Charakter gegeben, den sie heute hat; die Kirche aber, die dagegen mit den Waffen der staatsrechtlichen Exekution ankämpfte, wurde zum staatlichen Institut erniedrigt. Der wahrhaft Religiöse kann der Welt nicht durch Disputationen und Kontroversen seine tiefbeseligende Anschauung mitteilen, sondern nur durch das Beispiel, die Tat der Entsagung und durch unerschütterliche Sanftmut. Diese wahre Religiosität, wenn sie dem König innewohnt, wird ihn im Anblick der die Welt beherrschenden Leidenschaften zur Ausübung strenger Gerechtigkeit befähigen; die Erkenntnis aber, daß alle diese Leidenschaften nur aus dem einen großen Leiden der unerlösten Menschheit selbst entspringen, wird ihn mitleidend zur Gnade stimmen. Unbeugsame Gerechtigkeit, stets bereite Gnade — hier ist das Mysterium des königlichen Ideales!

Dieses höchste königliche Ideal voll zu erreichen, scheint so unmöglich, daß von vornherein in der Ausbildung der Staatsverfassungen hiergegen Bedacht genommen wird. Denn nur dann wird der Monarch zur Erfüllung seiner hohen Aufgaben befähigt sein, wenn er die Eigenschaft aller wahrhaft großen Geister hat, das Wesen der Welt in seiner wirklich schrecklich ernsten Bedeutung zu erfassen: dadurch ist er „gewissermaßen täglich in der Lage, in welcher der gewöhnliche Mensch sofort am Leben ver-

zweifelt"; „er ist jeden Augenblick auf das furchtbare Phänomen gefaßt, auch ist er mit der Sanftmut und Geduld gewaffnet, welche ihn nie in leidenschaftliche Aufwallung über die etwa überraschende Erscheinung des Übels geraten lassen". — Dieser letzte Satz ist von außerordentlicher Bedeutung für das Verständnis Wagners selbst, er enthält — vielleicht beabsichtigt! — ein Stück hellsichtigster Selbstanalyse, er erklärt uns, wie er in den unsäglichsten Leiden den Mut, weiter zu leben, behielt, wie das Furchtbare seiner Schicksale ihn wohl erschrecken, aber nicht überraschen konnte. Und wenn mancher zu dem, was er über die natürliche Sanftmut und Geduld der großen Geister sagt, im Hinblick auf ihn selbst mit Recht den Kopf schütteln könnte, so müssen wir doch auch an die Worte erinnern, die er von München aus an Frau Wille schrieb: er gedenkt der Tage, da er in tiefster Demütigung in ihrem Hause weilte und es schließlich verlassen mußte und fährt fort: „ich fühlte, daß, nun dies möglich war, ich dies ertragen und dennoch mild und freundlich bleiben konnte, es mit mir eine höhere Bewandtnis haben müsse".

Wagner schließt den Aufsatz, der zwar vielfach frühere Anschauungen verleugnet, aber durch seinen idealistischen Schwung und die hohe Auffassung vom Wesen des Königtums ungemein sympathisch berührt, mit einem Ausblick auf die Kunst, welche uns hilft, den Ernst des Lebens zu überwinden, die „als freundlicher Lebensheiland zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben herausführt, aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt".

Eine andere Arbeit, die auf Anregung des Königs entstand, ist der „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule". Sie enthält goldene Worte über die Verhältnisse im deutschen Unterrichts-, Konzert- und Theaterwesen und Andeutungen, wie den eingerissenen Übelständen abzuhelfen sei. Die Stillosigkeiten in der Zusammenstellung von Programmen, die Oberflächlichkeit in der Behandlung der Kompositionen der Meister, der Mangel eines klassischen Stils für den Vortrag klassischer Werke, werden mit scharfen Worten gegeißelt, Worten, die zusammen mit dem Beispiel und den Anregungen, die Wagner in so mannigfacher Art gegeben hat, nicht wenig zur Verbesserung der gerügten Zustände beige-

tragen haben. Im Einklang mit der überragenden Stellung, die Wagner dem Musikdrama zugewiesen sehen will, soll die Schule zunächst der Ausbildung dramatisch begabter Sänger gewidmet sein, alles Übrige aber dem unter Aufsicht der Schule stehenden Privatunterricht überlassen bleiben, wodurch die erstere zugleich bestimmenden Einfluß auf die Geschmacksbildung der ganzen Stadt erhalten würde. Ihre Haupttätigkeit sollte also in der unausgesetzten Überwachung des Unterrichts, verbunden mit zweckmäßig geleiteter, gemeinschaftlicher Übung bestehen, ihre Berührung mit dem Publikum durch Vorführung der Übungserfolge in Konzert- und Theateraufführungen hergestellt werden. Als letztes Ziel werden Musteraufführungen in einem eigens dafür bestimmten Festtheater bezeichnet, wie es sein königlicher Protektor bereits plane. — Die Kommission, die zur Prüfung dieser Vorschläge einberufen wurde, lehnte sie als zu kostspielig ab. Dennoch setzte der König 1867 die Gründung der Schule unter Bülows Oberleitung durch — aber ihr geistiger Urheber, Wagner, hatte damals München längst verlassen und auch Bülow blieb nur bis 1869 an ihrer Spitze.

Dem Münchener Publikum stellte sich Wagner persönlich zuerst bei der Aufführung des Fliegenden Holländers vor, den die Münchener Intendanz vor fünfundzwanzig Jahren mit dem Bescheide: „die Oper eigne sich nicht für Deutschland!" abgelehnt hatte. Unter des Meisters Leitung machte sie einen mächtigen Eindruck. Und doch, als Wagner einem Wunsche des Königs gemäß eine Woche später (11. Dezember) ein Konzert mit Stücken aus den Meistersingern, Tristan, Walküre und Siegfried veranstaltete, war der Saal nicht übermäßig besetzt, und es zeigte sich, daß er eine starke Opposition, die sich nicht nur unter Publikum und Presse, sondern auch unter den Musikern der Hofkapelle bemerkbar machte, niederzukämpfen haben würde. Unter seinen entschiedensten Gegnern war der ausgezeichnete Hornist Franz Strauß, der Vater von Richard Strauß. Als ihm Wagner bei einer Probe zurief: „Ich kann mir gar nicht vorstellen, Strauß, daß Sie ein solcher Anti-Wagnerianer sind, Sie blasen meine Musik so wunderschön!" erwiderte ihm Strauß trocken: „Was hat das mit dem zu tun?"

Doch die Liebe des Königs war ein zu mächtiger Rückhalt, als daß

Wagner nicht freudig jeden Kampf aufgenommen hätte: „was ich auch tue, was ich für Sie auch unternehmen mag, es kann nur ein Stammeln des Dankes sein", mit diesen Worten hatte der König ihm nach dem Konzert gedankt. — In einer Aufführung des Tannhäuser mit Schnorr wurde es Wagner mit überwältigender Kraft klar, was dieser unnachahmliche Künstler seiner Kunst sein könne und mit doppelter Zuversicht sah er jetzt der ersten Aufführung des Tristan mit ihm und seiner Gattin, dem „wunderbaren, zum Erstaunen begabten, vom Himmel ihm beschiedenen Künstlerpaar" entgegen. Die Direktion hatte Wagner in Bülows Hände gelegt, aber er selbst war doch die eigentliche Seele der Proben und das ekstatische Feuer, das sein ganzes Wesen dabei ausstrahlte, erfaßte widerstandslos alle Mitwirkenden. Wagner hat in seinen „Erinnerungen" an Schnorr von Karolsfeld „der ungeheuren Tat" dieses Künstlers ein unvergängliches Denkmal gesetzt. „Als ich", so erzählt er, „in der ersten Probe nach dem Liebesfluche taumelnd mich erhob, um, in erschütternder Umarmung zu dem auf seinem Lager ausgestreckt Verharrenden hinabgebeugt, dem wunderbaren Freunde leise zu sagen, daß ich kein Urteil über mein nun durch ihn erfülltes Ideal aussprechen könne, da blitzte sein dunkles Auge wie der Stern der Liebe auf; ein kaum hörbares Schluchzen — und nie sprachen wir über diesen dritten Akt mehr." Und der Freundin, Frau Wille, rief er zu: „Dazu mußte ich leiden, um das zu erleben! von der Herrlichkeit der beiden Schnorrs können Sie sich keinen Begriff machen; alle Kraft ihres Lebens konzentriert sich zu dieser einen Leistung."

Am 15. Mai 1865 sollte die erste Aufführung stattfinden. Von allen Seiten waren Bewunderer der Meisters und — andere hinzugeeilt, Vertreter der Presse aus dem Norden und Süden Deutschlands, aus Österreich, Frankreich und England waren gekommen; in den Listen der Gäste finden sich die Namen einer ganzen Schar junger Künstler, die später selbst zur Berühmtheit gelangten: Adolf Jensen, Joachim Raff, Eduard Lassen, Felix Dräseke — um nur einige der Wichtigsten zu nennen und auch von den alten Freunden hatten sich viele eingestellt: August Röckel war da, Klindworth aus London und Gasperini aus Paris. In der gastlichen Villa in der Brienner Straße trafen sie alle regelmäßig zusammen und wenn unter

den unerhörten Aufregungen der letzten Zeit Wagners Gesundheit auch gelitten hatte und er allen gealtert erschien, so übte der magnetische Zauber seiner Persönlichkeit doch auch jetzt wieder seine alte Wirkung aus. — Alles war in fieberhafter Erwartung, und die Spannung, mit der man dem großen Ereignis entgegensah, wurde noch erhöht durch die Kunde von der ungeheuren Wirkung des Werkes in der Generalprobe. Da plötzlich kommt die Nachricht, Frau Schnorr sei erkrankt, die Vorstellung könne nicht stattfinden. Man hofft zuerst, es handle sich um ein vorübergehendes Unwohlsein, aber nur zu bald stellt es sich heraus, daß es mehr als dies ist und daß die Künstlerin längerer völliger Ruhe bedarf. Wagner entschließt sich rasch, die Wartezeit mit Aufführungen des Holländer und Tannhäuser auszufüllen — endlich am 10. Juni fast einen Monat später, kann die erste Aufführung des Tristan stattfinden. „Die Wirkung war eine immense," schreibt Schnorr darüber an seinen Vater, „eine vom ersten bis zum letzten Akt sich unablässig steigernde. Nach jedem Akt wurden wir stürmisch gerufen, nach dem letzten Akt führten wir Wagner in unserer Mitte. Der Augenblick, als wir Hand in Hand mit dem geliebten Meister dastanden, nach geschehener Tat, nach Besiegung aller der Schwierigkeiten und Hindernisse, welche immer als unüberwindlich dargestellt worden waren, als wir selige Tränen weinten — dieser Augenblick wird in unserem Gedächtnisse frisch und stärkend leben, bis alles Denken ein Ende hat." Den Eindruck des Werkes auf die Masse derer, die sich nicht in eingehendem Studium mit seiner besonderen Art hatten vertraut machen können, schildert am treffendsten das Wort Gasperinis: der erste Eindruck des Tristan auf ihn sei ein zerschmetternder gewesen!

Wir haben bereits früher dargelegt, wie langsam das Werk sich Bahn brach — vielleicht war von nicht geringem Einfluß darauf ein Ereignis, das Wagner inmitten einer Zeit, die er selbst als einen Höhepunkt seines Lebens bezeichnet hat, mit einem vernichtenden Schlage treffen sollte. Am 13. Juli war Schnorr von München abgereist; vorher hatte er noch eine Audienz beim König gehabt: „Zwischen diesem göttlichen Könige und dir, da muß auch ich ja wohl noch zu etwas Herrlichem gedeihen!" hatte er danach dem Meister in stürmischer Freude zugerufen; seine Übersiedlung

nach München war vorbereitet — und acht Tage später, am 21. Juli 1865 war er eine Leiche, das Opfer einer heimtückischen Krankheit, „springende Gicht“ nannten sie die Ärzte. Noch im Tode war sein einziger Gedanke Wagner gewesen: „leb' wohl, Siegfried, tröstet meinen Richard!“ waren seine letzten Worte.

In Wagners ganzes Planen war dadurch eine Lücke gerissen, die durch nichts auszufüllen war. „Träumte ich“, so schreibt er an Otto Wesendonk, „unter dem herrlichen Eindrucke des Studiums meines Tristan, wenige Zeit von wirklich glücklicher Krönung meines langen, schmerzensreichen Künstlerlebens, so brauche ich Sie nur daran zu erinnern, daß ich vor acht Tagen von der Leiche meines edlen, herrlichen Sängers zurückkehrte, um Ihnen zu sagen, wie ich von meinem Glücke denken muß.“ Aber sein Mut war nicht gebrochen. „Wenn man mit dem Schicksal Krieg führt, darf man nicht rückwärts blicken, sondern vorwärts, es kann mich nicht unterkriegen“, hatte er zu einem jungen Freunde gesagt. Und es gab viel zu tun für ihn. Der König wünschte das Nibelungenwerk so rasch als möglich vollendet zu sehen, in München sollte der Bau entstehen, in welchem Wagner es, ganz wie er es sich gedacht, zur Darstellung bringen sollte. Gottfried Semper wurde hinberufen und eifrig an den Plänen gearbeitet. Zugleich sollte zur Förderung des Verständnisses der Wagnerschen Ideen eine besondere Zeitschrift gegründet werden — alles war in großzügigster Weise auf eine in die weiteste Zukunft hinein wirkende Tätigkeit angelegt. „Alles muß erfüllt werden, ich lasse nicht nach! der kühnste Traum muß verwirklicht werden“, schrieb der König an den Meister. Auch an eine Gesamtausgabe seiner Schriften und eine Sammlung seiner Manuskripte für den König wurde gedacht. Frau von Bülow hatte diese Arbeit übernommen und sich auch an Mathilde Wesendonk, die von letzteren den reichsten Schatz besaß, gewandt. Ihre Antwort war an Wagner gerichtet, dem sie mitteilte, „es sei ihr unmöglich, etwas zu senden, es sei denn auf seinen persönlichen Wunsch hin“. Sie schickte später auf einen Brief Wagners hin die Mappe, in der sie alles von seiner Hand wie ein Heiligtum aufbewahrte, an ihn ein.

Doch während, frei von aller Welt zu ihrem Ruhm und ihrem Heil die große Tat vorbereitet, Stein nach Stein zu dem Wunderbau der „Neuen

Kunst" zusammengetragen wurde, waren im geheimen die dunklen Mächte des Hasses, des Neides und der Selbstsucht am Werk, ihn mit unheimlicher Geschäftigkeit zu untergraben. Auf allen Seiten erhob — nicht ehrliche Gegnerschaft — sondern verbissene Feindschaft ihr Haupt. Der Samen, den Wagner in seinen Schriften ausgestreut, sollte jetzt nur zu üppig in die Halme schießen, die Waffe, die er mit so rücksichtsloser Grausamkeit geschwungen hatte, sich gegen ihn selbst wenden. Im Kampfe um sein hohes Ideal hatte er geglaubt, alles, was seiner Verwirklichung entgegenstehe, aus dem Wege räumen zu müssen. Um sein Kunstwerk als ein unabweisbar Notwendiges, als das allein Heilbringende zu beweisen, hatte er alles übrige, darunter so manches, was auch von den Bestgesinnten geschätzt und geliebt wurde, für überflüssig und schädlich erklärt. Mit bitterstem Hohne hatte er von der Lyrik und Dramatik, von der Instrumental- und Opernmusik seiner Zeit gesprochen, Maler, Bildhauer, Schauspieler, Sänger und Theaterleiter aufs empfindlichste gekränkt, die Presse als durchgängig käuflich und unfähig, die Juden als Rasse, die Christen in ihrer Kirchenorganisation angegriffen. Und wie es keine Gesellschaftsklasse gab, die er sich nicht verfeindet hatte, so gab es auch keine Partei, die ihn nicht mit Mißtrauen betrachtete. Die Klerikalen witterten in ihm den Atheisten, die Konservativen den Revolutionär, die Aristokraten den Sozialisten, die Demokraten den Verräter an ihrer Sache, alle Parteien fürchteten gleichmäßig seinen Einfluß auf den König, alle suchten ihn auf ihre Seite zu ziehen und alle haßten ihn doppelt, weil sie ihn unzugänglich fanden. Wo war sie hin die Stimmung, aus der heraus er bald nach seiner Ankunft in München die Worte schrieb: „Alles ist schön und echt. Wie leicht wird es mir so, nach jeder Seite hin zu beruhigen: man merkt mich nicht, niemand beeinträchtige ich, allmählich wird mich alles lieben!" Nur wenige Monate waren seitdem vergangen und jetzt sah er sich umstrickt von einem Netz von Intrigen, dessen Fäden niemand anders als des Königs eigene Minister, allen voran der Staatsrat von Pfistermeister, in den Händen hielten. Pfistermeister mußte im täglichen Verkehr mit dem König besser als alle anderen sehen, welches Gewicht Ludwig II. allem, was Wagner sagte, beilegte, und er begann sich unsicher in seiner Stellung zu fühlen;

er glaubte, daß Wagner ihn jeden Tag stürzen könne, und er beschloß, dem vorzubeugen, indem er — Wagner stürzte.

Wagner, nach dem Tode Schnorrs doppelt einsam, da auch Bülows auf einige Wochen München verlassen hatten, war einer Einladung des Königs gefolgt und hatte in einer der Königshütten in der Nähe des Walchensees, mitten in dichtem Tannenwald, Aufenthalt genommen, wo er in regem Schaffen Trost und Ruhe zu finden hoffte. „Siegfried" ging seiner Vollendung entgegen und schon wogte es in ihm von neuen Entwürfen. Dem Wunsch des Königs gehorsam, hatte er sich den Parzivalstoff, der ihn seit jenen Tagen im „Asyl" nie mehr ganz losgelassen hatte, zugewandt und einen vollständigen Entwurf dazu ausgearbeitet. Er sandte ihn dem König mit den Worten zu: „Die Zeit ist da, die größten, vollendetsten Werke werden nun erst geschaffen", und der König schrieb ihm zurück: „Ich glühe nach diesem Werke; Tristan ward ja geboren, die Nibelungen werden ins Leben treten; Parzival muß es, muß es auch und kostete es mein Leben."

In München wurde unterdessen kein Mittel unversucht gelassen, um Wagners Stellung zu erschüttern. Die Berufung so zahlreicher Helfer, die Bezahlung seiner Schulden durch den König, die Überweisung der Villa in der Brienner Straße, gaben willkommene Handhaben, um das Volk an seiner empfindlichsten Stelle, der Furcht vor neuen Steuern, zu fassen. Nichts ist charakteristischer dafür, wie und von welcher Stelle aus der Kampf gegen Wagner geführt wurde, als die Tatsache, daß, als der König die Überweisung von vierzigtausend Gulden an Wagner zur Tilgung seiner Schulden anbefahl, man ihm das Geld, um möglichstes Aufsehen zu erregen, in Silbermünze, in großen, auf offene Wagen geladenen Säcken, unter Begleitung von königlichen Beamten, zusandte. Eine unbedachte Äußerung Bülows half mit, den künstlich erzeugten Unwillen gegen Wagner zu verstärken. Als während der Tristanproben Bülow eine Vergrößerung des Orchesterraumes wünschte und man ihm entgegnete, dann würde eine Sperrsitzreihe beseitigt werden müssen, antwortete er: „um so besser — so wird man fünfundzwanzig Schweinehunde weniger im Theater haben!" Diese Bemerkung, von allen Zeitungen geflissentlich verbreitet und kommentiert, sollte als Beweis des Hochmutes, mit dem Wagner und seine Freunde das

Publikum betrachteten, gelten. Und wenn Bülow auch eine öffentliche Erklärung abgab, daß er bei dem beleidigenden Wort nur an die Gegner Wagners gedacht habe, so nutzte das wenig. Auch ein Brief Wagners, den er in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“ als Antwort auf einen Artikel in der „Allgemeinen Zeitung“: „Richard Wagner und die öffentliche Meinung“ erscheinen ließ, konnte wenig zur Besänftigung des Sturmes beitragen. Und wenn er sich darüber beklagte, daß man „seine Person, seinen Privatcharakter, seine bürgerlichen Eigenschaften und häuslichen Gewohnheiten in ehrenrührigster Weise der öffentlichen Schmähung übergab“, so waren die Gerüchte, die über sein Verhältnis zu Frau von Bülow umgingen, zu unwiderlegbar, als daß sie nicht hätten gegen ihn ausgebeutet werden sollen. Eine einzige Stelle aus einem Artikel des „Neuen Bayerischen Kuriers“ wird genügen, um die Hetze gegen Wagner zu charakterisieren: „Das geringste Übel, das dieser Fremdling über unser Land bringt, läßt sich in bezug auf seinen unersättlichen Appetit nur mit alle Fluren verzehrenden Heuschreckenschwärmen vergleichen. Der bezahlte Musikmacher, der Barrikadenmann von Dresden, der einst an der Spitze einer Mordbrennerbande den Königspalast von Dresden in die Luft sprengen wollte, beabsichtigt nunmehr den König allmählich von seinen Getreuen zu trennen, deren Plätze mit Gesinnungsgenossen zu besetzen, den König zu isolieren und für die landesverräterischen Ideen einer rastlosen Umsturzpartei auszubeuten. Für den bekannten Blut- und Eisenmann in Berlin wäre alsdann die schönste Gelegenheit gegeben, die Verwirrung und Mißstimmung in unseren Regierungskreisen auszubeuten und mit Muße im Trüben zu fischen.“ In reaktionären wie demokratischen Blättern, überall ist es derselbe Ton des Hasses und Mißtrauens, der gegen Wagner angeschlagen wird — — Wagner als geheimer Verbündeter Bismarcks, weiter konnte es wohl schon nicht kommen! — Wagner wußte wohl, von welcher Seite alle diese Angriffe gegen ihn inspiriert waren, und der König war entschlossen, der Intrige durch die Entlassung Pfistermeisters die Spitze abzubrechen. Noch aber glaubte er den Zeitpunkt dafür nicht gekommen. Da erschien in den „Neuesten Nachrichten“ ein nach einem Wagnerschen Entwurf von einem seiner Freunde geschriebener Artikel, der als eine

Stimme aus dem Volke, den König zu entschiedenem Handeln bestimmen sollte. Er hatte die Form eines Briefes an die Redaktion und schloß mit den Worten: „Ich wage Sie zu versichern, daß mit der Entfernung zweier oder dreier Personen, welche nicht die mindeste Achtung im bayerischen Volk genießen, der König und das bayerische Volk mit einem Male von diesen lästigen Beunruhigungen befreit wären." Dieser Artikel, weit entfernt davon, seinen Zweck zu erfüllen, wurde eine der wirksamsten Waffen in den Händen der Gegner, denn nun hatte man es ja schwarz auf weiß, was die Ziele der Wagnerpartei seien. Die Zeitungen überboten sich in immer heftigeren Angriffen, Wagner wurde dem Volk als der böse Geist des Königs geschildert, der seine Verschwendungssucht nähre, seine absolutistischen Neigungen bestärke, den an sich schon weltscheuen noch mehr seinem Volk entfremde. Von Tag zu Tag wuchs die Erregung, dunkel drohend wurde das Gespenst der Revolution heraufbeschworen. Auch der König wußte von dem, was vorging — aber sein Vertrauen in den Freund war unerschütterlich. Am 3. Dezember 1865 noch schrieb er an ihn: „O, mein geliebter Freund, wie fürchterlich schwer macht man es uns! Doch — klagen wir nicht, trotzen wir den Launen des tückischen Tages dadurch, daß wir uns nicht beirren lassen. Der Gedanke an Sie richtet mich stets wieder auf; nie lasse ich von dem einzigen, ist das Wüten des Tages auch noch so folternd. Wir bleiben uns treu – der Himmel liegt in diesem Gedanken."

Man mußte zu stärkeren Mitteln greifen. Pfistermeister beantwortete den Angriff auf ihn durch eine Erklärung in den „Neuesten Nachrichten", in welcher er mit klug berechneter Offenherzigkeit zugab, daß sein Verhalten gegen Wagner allerdings ein anderes geworden sei, aber erst seit dem Tage, wo ein Bau zur Sprache kam, „dessen Ausführung viele Millionen kosten würde". Die beabsichtigte Wirkung blieb nicht aus, eine von viertausend Personen unterzeichnete Adresse dankte ihm als „Retter des Vaterlandes" und auch diese wurde dem König in die Hände gespielt. Dann wurden weitere Minen gelegt: in besonders erbetener Audienz verlangte Prinz Karl, des Königs Onkel, im Namen der königlichen Familie und des ganzen Landes die sofortige Ausweisung Wagners, zugleich überreichte Pfistermeister im Namen des Ministeriums ein Memorandum des Inhalts,

daß nur durch die Entfernung Wagners der Friede im Lande wiederhergestellt werden könne. Noch immer war der König nicht dazu zu bewegen. Er wollte selbst sich erst von der Stimmung des Volkes überzeugen und in langer Reihe erschienen vor ihm Verwandte, Beamte und Bürger und — nicht eine Stimme erhob sich für Wagner. Aber noch war eine letzte Karte auszuspielen. Der König hatte eines Abends seinen Besuch im Theater angesagt. Da ließ man durch die Logenschließer den Kommenden mitteilen, der König habe sich jeden Empfang verbeten, da er unbemerkt zu bleiben wünsche. Als bei seinem Eintreffen sich doch einige Hände zum üblichen Empfang rührten, erhob sich, nach der Erzählung eines Augenzeugen, ein beschwichtigendes Zischen. „Das abgekartete Spiel verfehlte seine Wirkung nicht: es hieß, der König wäre von seinem eigenen Volk öffentlich ausgezischt und die Königinmutter fiel darüber in Ohnmacht." Nun glaubte der König nicht länger zweifeln, nicht länger zaudern zu dürfen. In sein Schloß zurückgekehrt, sandte er seinen Minister Lutz zu Wagner mit der Bitte, München für einige Monate zu verlassen. Dem Ministerpräsidenten von der Pfordten teilte er mit, daß er nach langem und schwerem Kampfe sich entschlossen habe, dem Frieden des Landes das Opfer zu bringen und Wagner von sich zu entfernen. Dem Freunde schrieb er einen schmerzlich bewegten Abschiedsbrief. Aber das ganze tiefe Weh, das ihn erfüllte, spricht erst aus dem Schreiben, das Wagner zwei Tage später von ihm erhielt, nachdem er ihm über die Intrige, der er zum Opfer gefallen war, die Augen geöffnet hatte. Es lautet: „Mein teurer, innig geliebter Freund! Worte können den Schmerz nicht schildern, der mir das Innere zerwühlt. Was nur irgend möglich, soll geschehen, um jene elenden, neuesten Zeitungsberichte zu widerlegen. Daß es bis dahin kommen mußte! Unsere Ideale sollen treu gepflegt werden, dies brauche ich Ihnen kaum erst zu versichern. Schreiben Sie mir oft und viel, ich bitte darum. Wir kennen uns ja; wir wollen von der Freundschaft nie lassen, die uns verbindet. Um Ihrer Ruhe willen mußte ich so handeln. Verkennen Sie mich nicht, selbst nicht auf einen Augenblick, es wäre Höllenqual für mich — Heil dem geliebtesten Freunde! Gedeihen seinen Schöpfungen! Herzlichen Gruß aus ganzer Seele von Ihrem Ludwig."

Am 10. Dezember verließ Wagner München und alle die herrlichen Hoffnungen, die sich für ihn, für seine Sache und nicht zum wenigsten für die Stadt München selbst an seine Berufung geknüpft hatten, waren in der Blüte geknickt.

Es ist hier nicht der Ort, auf die politischen Verhältnisse Bayerns, auf die Wirrnisse in der inneren und äußeren Politik, inmitten deren der zwanzigjährige König ratlos und entschlußunfähig stand, einzugehen. Für uns ist einzig die Frage von Bedeutung, ob und inwiefern Wagner den König nach der einen oder anderen Seite beeinflußt hat und hierüber kann erst die Veröffentlichung ihrer vollständigen Korrespondenz endgültigen Aufschluß geben. Daß er aber direkt oder indirekt einen wichtigen Faktor jener Neuorientierung der Politik Bayerns bildete, die das Land aus seiner preußenfeindlichen Stellung zur Anlehnung an den norddeutschen Bund führte und so zur Erstehung des neuen deutschen Reiches nicht wenig beitrug, dafür mag eine Stelle aus dem Tagebuch des Fürsten Chlodwig von Hohenlohe, dem diese Wendung der Dinge zu danken war, als Beweis dienen. Die Berufung dieses, als Demokraten und Preußengängers verschrienen Fürsten zum Minister des Äußeren erregte damals allgemeines Erstaunen, nicht zum wenigsten wohl bei dem Fürsten selbst. Aber am 3. November 1866 schreibt er in sein Tagebuch: „Ich kann mir nicht verhehlen, daß der Wunsch des Königs, mich zum Minister zu haben, aus seiner Passion für Wagner hervorgeht. Er erinnert sich, daß ich einmal die Entfernung Wagners als etwas Unnötiges bezeichnet habe, und hofft, daß ich ihm die Rückkehr Wagners ermöglichen werde. Ein Wagner-Ministerium zu bilden, dazu habe ich aber keine Lust, wenn ich auch die Rückkehr Wagners *später* für kein besonderes Unglück halte."

So einfach freilich war der Vorgang nicht gewesen. Die Rolle, die Bayern vor und während des österreichisch-preußischen Krieges gespielt hatte, der demütigende Frieden, den es infolgedessen mit Preußen hatte schließen müssen, hatte den König, der die Unfähigkeit und Charakterlosigkeit seiner Minister durchschaute, ohne doch zu wissen, wie er eine Änderung herbeiführen könne, zu dem Entschluß getrieben, abzudanken. Abzudanken — und zu Wagner zu gehen, das war der Plan, den er dem Freunde mitteilte.

„Ich erklärte ihm, daß ich gänzlich vor ihm verschwinden würde, wenn er seinen Entschluß ausführte: in meiner Verzweiflung gab ich ihm dagegen den Rat, sofort dem Fürsten von Hohenlohe sich anzuvertrauen . . .“, so hat Wagner selbst den Vorgang beschrieben und in einem Briefe an seine Schwester Klara heißt es: „Es handelte sich um nichts Geringeres, als um den Ruin des letzten und einzigen hoffnungsvollen deutschen Fürsten: von seinen eigenen vertrautesten Beamten wurde der Arme verraten und umsponnen; ihn endlich klar sehen zu lassen, war keine kleine Aufgabe, und nur seine grenzenlose Liebe zu mir gab mir endlich die Macht, ihn zu den entscheidenden Schritten zu bewegen, die ihn nun endlich wohl von den äußersten Gefahren befreit haben.“

„Er hätte die Rückkehr Wagners für kein besonderes Unglück gehalten“, lesen wir in Hohenlohe. Die Frage ist, ob sie nicht ein besonderes Glück für Bayern und den König gewesen wäre? Die Verwirklichung der kühnen Gedanken Wagners hätte München zum künstlerischen Zentrum Europas gemacht, der Strom von Fremden, der sich heute auf Bayreuth und (seit der Begründung des Prinzregententheaters) auf München verteilt, hätte dann München als einziges Ziel gehabt, — in mehr als einer Weise wären die Staatskasse und das Volk für die großen Opfer, die das neue Theater und die Musikschule verlangten, entschädigt worden. Was aber den König betrifft, so hätte er, wäre Wagner bei ihm gewesen, wohl kaum dem Hang zur Weltflucht nachgegeben, der sein Fluch wurde, und der erst seit Wagners Entfernung so erschreckliche Formen annahm. Wer sich an den täglichen Umgang mit einem so unerschöpflich reichen Geist wie Wagner, der nichts berühren konnte, ohne es mit den Flammen seines Genies zu durchglühen, gewöhnt hatte, dem mußte es schwer, wo nicht unmöglich werden, an dem Verkehr mit der Durchschnitts-Mittelmäßigkeit Genüge zu finden. Wer aber hätte Ludwig einen Wagner ersetzen können? Ohne einen Menschen, den er freiwillig und freudig als groß, als größer als sich selbst anerkennen konnte, spann er sich immer mehr in das Gefühl der eignen Größe ein und gefiel sich schließlich am meisten in der Gemeinschaft von Menschen, denen gegenüber er dieses Gefühl in ungebändigter Willkür zum Ausdruck bringen konnte.

Einen Freund wie Wagner gewinnen, bedeutet viel, ihn verlieren mehr. Das sollte ein anderer noch erfahren, der auch nach der Trennung von ihm an der Welt verzagte und sich in die Einsamkeit der Berge vergrub. Ludwig II. und Friedrich Nietzsche, der König und der Philosoph: — war es ein Zufall, daß sie beide, die die höchsten Seligkeiten und Begeisterungen ihres Lebens durch ihn empfangen hatten, langsam der Nacht des Wahnsinns entgegengingen, nachdem das Licht Wagners ihnen erloschen war?

Die Meistersinger von Nürnberg

Oper in drei Aufzügen

Von jener Marienbader Sommerreise des Jahres 1845, während deren der Plan zum Lohengrin zur Reife gedieh, hatte Wagner auch den ersten Entwurf zu den Meistersingern mit heimgebracht. Die Entspannung nach Beendigung des Tannhäuser (April 1845), die freudige Zuversicht, mit der er seiner ersten Aufführung entgegensah und ein wundervoller Sommer hatten ihn mit einer „inneren Heiterkeit“ erfüllt, die, wie das bei einem Künstler, dessen Schaffen in so hohem Maße das Resultat seelischer Stimmungen war, gar nicht anders sein konnte, sich nun auch irgendwie künstlerisch zu äußern verlangte. So hatte er sich bereits dazu entschlossen, mit nächstem eine komische Oper zu schreiben. „Ich entsinne mich, so erzählt er in seiner ‚Mitteilung an meine Freunde‘, daß zu dieser Bestimmung namentlich der wohlgemeinte Rat guter Freunde mitgewirkt hatte, die von mir eine Oper leichteren Genres verfaßt zu sehen wünschten, weil diese mir den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen und so für meine äußeren Verhältnisse einen Erfolg herbeiführen sollte, dessen hartnäckiges Ausbleiben diese allerdings mit einer bedenklichen Wendung zu bedrohen begonnen hatte. Wie bei den Athenern ein heiteres Satirspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir auf jener Vergnügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spiels, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satirspiel meinem ‚Sängerkriege auf der Wartburg‘ sich anschließen konnte.“ „Aus wenigen Notizen in Gervinus’ Geschichte der deutschen Literatur hatten die Meistersinger von Nürnberg mit Hans Sachs für mich ein besonderes Leben gewonnen. Namentlich ergötzte mich schon der Name des ‚Merkers‘, sowie seine Funktion beim Meistersingen ungemein.“ Wenn Wagner dann freilich von dem rasch von ihm erfundenen Plane spricht und mit keinem Worte seine wichtigste Quelle angibt, so ist das etwas verwunderlich. Wir finden nämlich die wesentlichen Momente des Stoffes in seiner ersten Fassung bereits in einem Drama „Hans Sachs“ von Deinhardtstein und der darauf begründeten gleichnamigen Oper Lortzings (1840); die Gestalten sind mit Ausnahme des von Wagner hinzugedichteten Walther dieselben; bei Lortzing

tritt Hans Sachs selbst als Bewerber um die Hand Evas auf, und wie bei Wagner Beckmesser das Lied Walthers, so singt hier Hesse beim Wettsingen ein Lied des Sachs in komischer Verstümmelung.

Das Studium von Jakob Grimms: „Über den altdeutschen Meistergesang" und Wagenseils 1697 erschienenem „Von der Meistersinger holdseliger Kunst" verschaffte Wagner dann seine intime Kenntnis des Gegenstandes und vielleicht hat auch seine Bekanntschaft mit E. Th. A. Hoffmanns prächtiger Novelle „Meister Martin und seine Gesellen" und besonders die Singschulenszene daraus mitgeholfen, ihn die richtigen Lokalfarben finden zu lassen. Auch Goethes „Hans Sachsens poetische Sendung" mag ihm vorgeschwebt haben, als er Sachsens Monolog „Wahn, Wahn" dichtete.

Zunächst kristallisierte sich der ganze Stoff um den Gegensatz zwischen Hans Sachs, den Wagner „als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes" auffaßte und „der meisterlichen Spießbürgerschaft, deren durchaus drolligem, tabulatur-poetischem Pedantismus er in der Figur des Merkers einen ganz persönlichen Ausdruck gab." Schon aus dem Betonen dieses rein verstandesmäßigen Gegensatzes ersieht man, wie wenig Wagners Gemüt an dem Stoff teil hatte, und bald erkannte er es selbst, daß Witz und Ironie, diese gefühlsfremden Kinder kritisch zersetzenden Abwägens, keinen fruchtbaren Nährboden für ein musikalisches Kunstwerk abzugeben vermögen. So wandte er sich denn dem Lohengrin zu und Jahre vergingen, ehe er der Meistersinger wieder gedachte. Diese Jahre aber schlossen das Begebnis „Mathilde Wesendonk" ein. Zum erstenmal hatte Wagner erfahren, was es heißt zu lieben und entsagen zu müssen. Eine schmerzliche Weichheit hatte sein ganzes Wesen ergriffen. „Meine Verzweiflung", schreibt er an Mathilde Wesendonk, „gab mir meine alte tolle Laune ein und alle Welt war erfreut über meine Spaßhaftigkeit. Nur ernst durfte ich nicht werden, weil ich es überhaupt nicht mehr sein kann, ohne in eine auflösende Weichheit zu verfallen ..." „... ein einziges gibt es, mich zu gewinnen — wenn man mit mir weint!" Und Ausgelassenheit und Wehmut mischten sich in ihm zu jenem stillen, verklärten Humor, dem das Wahnvolle alles Seins (um ein schönes Wort Jean Pauls anzuwenden) die Träne des Mitempfindens ins Auge lockt, und der das Lächeln doch

nicht unterdrücken kann, wenn er sieht, wie die Menschen sich quälen und mühen — um was? um einen Wahn!

Wie ein Retter in höchster Not tauchte der Meistersingerstoff jetzt wieder vor ihm auf. Er hoffte, daß seine laute Fröhlichkeit den Schmerz in seiner Brust lindern werde. Und statt dessen warf dieser Schmerz ein sänftigendes Licht auf den Stoff, und nicht mehr das rein intellektuelle Problem des Gegensatzes zweier Prinzipien, nicht mehr Hans Sachs, der Dichter, war es, den er als Mittelpunkt der Handlung sah, sondern Hans Sachs, der Mensch, der geliebt und entsagt hatte wie er selbst. Nun erst durfte er den Stoff mit Recht sein eigen nennen, denn alles andere war jetzt nur noch Beiwerk, Hintergrund für die alles überragende, herrliche Gestalt des Sachs, die ganz Wagners Schöpfung ist. — Kurze Zeit nach jenem Brief an Mathilde ging er an die Ausarbeitung des Gedichts — „manchmal konnte ich vor Lachen, manchmal vor Weinen nicht weiterarbeiten“, so schrieb er ihr darüber im Januar 1862.

Weitere Einzelheiten über die Entstehung des Werkes haben wir im Vorhergehenden bereits kennen gelernt und können uns deshalb diesem selbst zuwenden.

Vielleicht ist es für sein Verständnis nicht unersprießlich, wenn wir ein Wort über das Wesen der Meistersinger und ihrer Singschulen vorausschicken. Herr Heinrich von Meißen, Frauenlob, wird als ihr Stifter genannt und Mainz als ihre Wiege. Von dort breiteten sie sich rasch nach anderen Städten aus. Ehrbare Handwerker waren es, die sich darin zur Pflege der Dicht- und Singkunst zusammentaten, und viel kamen sie auch in ihrer Kunst nicht über das Handwerkliche hinaus. Ihr Ehrgeiz ging dahin, wie in ihrem Beruf, so hier, die Meisterwürde zu erringen. Das war so leicht nicht; vom Lehrbuben mußte man sich erst zum Gesellen heraufarbeiten und, um Meister zu werden, zu eigenen Versen eine eigene Weise setzen, und zwar streng nach den Regeln, die in der „Tabulatur“ zusammengefaßt waren. Vier Meister hielten beim Probesingen als Merker im Gemerk sitzend Wacht darüber, daß ihrer keine verletzt wurde, daß die Verse genau die notwendige Silbenzahl hätten (wobei es auf richtige, sinngemäße Betonung durchaus nicht ankam), daß die Melodie hübsch der

Ordnung gemäß erfunden sei, daß man nicht zu hoch singe, den Ton richtig ansetze und was der Regeln mehr waren. Sieben Fehler waren erlaubt, darüber hinaus aber durfte es nicht gehen, sonst hatte man „versungen und vertan“. Wurde einer aber der Meisterwürde für wert befunden, so wurde sein Lied in den eisernen Bestand der Meistersingerweisen aufgenommen und erhielt seinen besonderen Namen. Wundersam genug muten sie uns an, diese Namen, die uns zugleich ahnen lassen, wie unpoetisch-grobkörniger Art der Inhalt der Lieder gewesen sein muß; hier sind einige der charakteristischsten: die Schwarzdinten —, die Schreibpapier —, die frische Pommeranzen —, die abgeschiedene Vielfraß —, die spitzige Pfeil-Weis. — Der größte aller Meistersinger, Hans Sachs, war „ein Schuhmacher und Poet dazu“, wie er selbst gesagt hat und lebte von 1494 bis 1576 zu Nürnberg. Über viertausend Meisterweisen soll er verfaßt haben. Sein Ruhm freilich gründet sich nicht auf sie, sondern auf seine Schwänke und Gedichte, die er frei vom Zwang der Regel schuf; wohl das schönste und tiefste ist sein Wittenbergisch Nachtigall, das Lied zum Preise Luthers, dessen Anfangsverse: „Wachet auf, es nahet gen den Tag“, Wagner das Volk Nürnbergs zur Begrüßung Hans Sachsens anstimmen läßt.

Das Gedicht. Erster Aufzug: Nach Nürnberg war ein junger Ritter aus Franken, Walther von Stolzing, gekommen; er hatte Briefe an Herrn Veit Pogner, den reichen Goldschmied, mitgebracht und schon beim ersten Zusammentreffen war er von heißer Liebe zu Pogners holdseliger Tochter Eva erfaßt worden. Als er sie bald darauf beim Kirchgang wiedersieht, kann er sich nicht enthalten, sie zu fragen, ob sie noch frei sei. Und sie, auf die der ritterliche Jüngling auch tiefen Eindruck gemacht hat, muß ihm gestehen, daß sie wohl noch frei sei, daß ihr Vater ihre Hand aber dem von den Meistern zugedacht habe, der beim Wettsingen morgen, am Johannistag, den Preis davontrage. Doch, als Walther sie fragt, ob sie denn auch den wählen würde, den die Meister meinen, da erwidert sie, sich vergessend: Euch oder keinen! Ihre Amme, die treue Magdalene, rät Walther, von David, Hans Sachsens Lehrbuben, der trotz seiner Jugend sie mit verlangenden Blicken verfolgt, sich in die Regeln der Kunst einweihen zu lassen, auf daß er, schnell noch zum Meister gemacht, ein Recht erhalte,

am Wettkampf teilzunehmen. Doch was David ihm von den Meisterweisen, von Bar und Stollen und Abgesang, von Klebsilben und Pausen erzählt, — dem Ritter will es nicht in den Sinn, daß das etwas mit des echten Dichters Kunst zu tun haben solle; er sieht wohl, nur einen Weg gibt's für ihn: frei von der Regel lästigem Zwang das Lied und die Weise zu finden, die ihm die Meisterwürde errängen!

Inzwischen haben die Lehrbuben alles für die Sitzung der Meister hergerichtet und schon erscheinen sie selbst, allen voran Pogner mit Beckmesser, dem ältlichen, gichtischen Stadtschreiber und Merker der Gilde, der es trotz seiner Jahre auf Evchen abgesehen hat und dem es nicht schwer dünkt, den Sieg zu gewinnen. Zu ihnen tritt Walther, und ohne viel Umschweife bittet er, in die Zunft aufgenommen zu werden. Das erregt nicht geringes Aufsehen — ein Ritter, der Meistersinger werden will! Nur Beckmesser will es nicht gefallen, er wittert den Rivalen — doch Pogner erklärt sich bereit, Herrn Walther der Regel gemäß vorzuschlagen. Vorher aber hat er anderes noch den Meistern zu verkünden: ihn hat es längst verdrossen, daß man in deutschen Landen den Bürger karg nennt, nur auf Schacher und auf Geld bedacht; daß er allein die Kunst noch pflege, des gäb' man ihm wenig Ehr'. So wolle er der Welt denn zeigen, wie wert sie ihm sei: dem Meister, der morgen am St. Johannistag den Preis erringe, dem wolle er mit all seinem Gut Eva, sein einzig Kind, zur Eh' geben. Fröhlich erregt vernehmen die Meister die Kunde. Nur Hans Sachsen will der Handel nicht passen:

„Ein Mädchenherz und Meisterkunst
Erglühn nicht stets in gleicher Brunst."

Doch soll's einmal sein, so solle man das Volk Richter sein lassen, das wähle am ersten noch den, der nach des Kindes Herzen sei. Zudem, es tät' wohl Not, daß einmal im Jahr man probier', ob in der Gewohnheit trägem Gleise der Regeln Kraft und Leben sich nicht verliere und ob man der Natur noch auf rechter Spur sei! Das aber könne nur sagen, wer selbst von den Regeln nichts wisse. Doch davon will man nichts hören:

„Oho, das Volk! Ja, das wär' schön!
Ade dann Kunst und Meistergetön!"

Der Junker von Stolzing wird herbeigerufen, daß er sich ausweis', ob er würdig sei, in die Zunft aufgenommen zu werden. Wes Meisters er Gesell sei, das soll er zuerst ansagen. Wes Meisters? Am stillen Herd, zur Winterszeit, da hat er oft in einem alten Buch gelesen:

„Herr Walther von der Vogelweid',
Der ist mein Meister gewesen."

Und wer ihn das Singen gelehrt! Das Singen? — Zur Sommerszeit in Waldespracht, dort auf der Vogelweid', da lernt er auch das Singen.

Das sind gar sonderbare Lehrmeister, und Herrn Kothner, den „Frager", will's bedünken, der Junker sei fehl am Ort. Doch Hans Sachs setzt es durch, daß man ihn zum Probegesang zulasse, und nachdem Herr Kothner ihm aus der Tabulatur gewiesen, wie ein rechtes Meisterlied beschaffen sein müsse, tönt Beckmessers Stimme aus dem Gemerk: „Fanget an!" und „Fanget an, so rief der Lenz in den Wald!" so kommt's jetzt von Walthers Lippen und er singt ein Lied, ein Lenzeslied, ein Liebeslied, das strömt dahin so voll und hell, so gar anders, als wie es der Meister Art, daß keine Regel darauf passen will. Schneller und schneller, lauter und lauter hört man im Gemerk die Kreide auf die Tafel fallen, kaum kann sie den Fehlern allen folgen, und als Herr Beckmesser sie jetzt, ganz bedeckt mit Strichen, triumphierend vorweist, da stimmen die Meister in sein Urteil ein:

„Man ward nicht klug, ich muß gestehn,
Ein Ende konnte keiner ersehn."

„Kein Absatz wo, keine Koloratur,
Von Melodei auch keine Spur!"

„Wer nennt das Gesang?
's ward einem bang'!
Eitel Ohrgeschinder!
Gar nichts dahinter!"

So schwirrt's durcheinander! Nur Hans Sachs will ihnen nicht beistimmen, er hat, mocht's auch gegen die Regel gehen, doch den echten Dichterklang herausgehört, und er verlangt, daß man Walther sein Lied beenden lasse. Der aber fühlt wohl, daß es schlecht stehe um seine Sache; der Stolz des Junkers und des Dichters schwellt seine Brust, ihm ist, als höre er der

Raben heiseren Chor um sich, fort drängt es ihn aus dieser Enge und mit verächtlicher Gebärde verläßt er den Singestuhl.

„Versungen und vertan!" so tönt vernichtend das Urteil aus der Meister Munde!

Zweiter Aufzug: Es ist ein heiterer Sommerabend. Vor uns sehen wir das stattliche Haus Pogners, ihm gegenüber das einfachere Hans Sachsens, zwischen ihnen zieht die Straße sich hin. David und die anderen Lehrbuben sind dabei, unter heiterem Gesang, die Fensterläden für die Nacht zu schließen, Magdalene, Eva und Pogner beleben das Bild. Doch bald sind alle in den Häusern verschwunden, stumm und leer liegt die Gasse. Da tritt Hans Sachs in seine offene Werkstatt und nimmt die Arbeit zur Hand. Doch damit will es gar nicht gehen; der Flieder ist's vielleicht, der gar so stark und voll duftet. Was er da heut gehört, das Lied so alt und doch so neu, er kann es nicht vergessen.

„Kein' Regel wollte da passen,
Und war doch kein Fehler drin ..."

Macht's auch den Meistern bang', ihm hat's gar wohl getan! In sein Sinnen hinein tönt Evchens Gruß: es hat ihr keine Ruhe gelassen, sie muß hören, wie es um den Junker steht. Aber als echte Evastochter will sie es recht fein anstellen und fragt, ob denn der Meister nicht morgen am Wettsingen teilnehmen werde? Und als der erwidert: „Mein Kind, der wär zu alt für dich", da wirft sie ihm vor, er sei wandelbar; hätt' sie doch immer geglaubt, sie allein hause in seinem Herzen, sie werde einmal seine Frau Meisterin werden; ob er es etwa erleben wolle, daß Beckmesser sie sich morgen ersänge? Wie sollt er's wenden?" meint Sachs, „da müßt' der Vater raten!" Der Vater! — wär' sie zu Sachs gekommen, wenn der ihr raten könnt'? Doch auch Sachs ist's heut kraus im Kopf; er muß gestehen, was er in der Singschule erlebt hat, macht ihm noch immer Not ... Nun hat Eva ihn da, wo sie ihn haben wollte, nun muß er ihr erzählen, wie alles zugegangen sei. Der Meister merkt bald, wie es um sie steht, und als sie fragt, ob denn der Junker keinen der Meister zum Freund gewonnen habe, da erwidert er neckend: „Der Junker Hochmut — das wär nicht übel! Freund ihm noch sein!" Und Evchen, alles vergessend, springt heftig

auf: einen garst'gen, neid'schen Mannsen, nennt sie ihn und rennt ärgerlich davon. Hans Sachs aber nickt bedeutungsvoll mit dem Kopfe: „Das dacht ich wohl, nun heißt's: schaff' Rat!"

Draußen trifft Evchen auf Magdalene. Der hat Beckmesser zugesetzt, sie solle Evchen veranlassen, sich heute nacht am Fenster zu zeigen, da wolle er ihr was Schönes singen. Doch Eva erwartet einen ganz anderen, und die Frauen beschließen, daß Magdalene in Evas Kleidern Beckmesser foppen solle, indes ihre Herrin den Junker treffe. Und schon ist dieser zur Stelle. Noch kocht die Schmach, die ihm heute angetan, in ihm — jetzt gibt's keine Wahl mehr, soll sie die seine werden, so muß die Geliebte mit ihm fliehen. Und sie ist zu allem bereit — rasch eilt sie ins Haus, um gleich darauf in Magdalenes Kleidern wiederzukehren.

Sachs aber hat jedes Wort gehört — eine Entführung, das darf nicht sein! Er öffnet seine Ladentür und läßt das Licht seiner Schusterlampe hell auf die beiden scheinen. Zugleich hört man den Klang einer Laute und Eva zieht den widerstrebenden Walther in das Gebüsch mit sich. Es ist Herr Beckmesser, der kommt, Eva sein Ständchen zu bringen. Da plötzlich stimmt Sachs ein kräftig Lied an und läßt zugleich lustig den Hammer auf den Stiefel, an dem er arbeitet, herniedersausen. Beckmesser beschwört ihn, zu schweigen, aber unbekümmert singt Sachs sein Lied zu Ende. Oben am Fenster zeigt sich Magdalene und Beckmesser in Angst, sie könne fortgehen, wenn sie ihn nicht höre, fleht Sachs aufs neue an, aufzuhören. „In Gottes Namen denn", sagt der endlich, aber heute will er Merker spielen und mit dem Hammer auf der Sohle die Fehler vermerken.

Ach, das ist kein erfreulich Singen für Herrn Beckmesser, lauter immer schallen in sein Lied Sachsens Hammerschläge hinein, vergeblich müht er sich, sie zu übertönen. Sein verzweifeltes Schreien weckt schließlich die Nachbarn auf — die Fenster öffnen sich:

„Wer heult denn da? wer kreischt mit Macht?
Gebt Ruhe hier! 's ist Schlafenszeit" —

hört man's rufen. Auch David schaut hinaus; da sieht er oben am Fenster Magdalene! Sie ist's also, der das Ständchen gilt! Das ist mehr als er ertragen kann! Mit einem Knüppel bewaffnet, stürmt er hinaus und be-

ginnt Herrn Beckmesser unbarmherzig zu verprügeln. Das aber ist ein Spiel, an dem die lieben Nachbarn auch gern teilnehmen; von allen Seiten strömen sie herbei — keiner weiß, um was es eigentlich geht — aber alles freut sich der Gelegenheit, so manche Rechnung, die man miteinander gehabt, zu begleichen. Bald ist eine allgemeine Schlägerei im Gange! Den Augenblick hält Walther für günstig, unbemerkt will er Eva in dem Wirrwarr und Lärm fortziehen. Doch Sachs ist auf der Wacht. Rasch springt er heraus, stößt Eva in das Haus ihres Vaters und reißt den Junker mit starker Hand mit sich in sein eigenes. Im selben Augenblick hört man aus der Ferne des Nachtwächters Horn — die hochwohllöbliche Obrigkeit kommt — in eiliger Flucht stürzt alles davon, im Nu ist die Bühne leer, Fenster und Türen schließen sich, tiefe Ruhe herrscht, als jetzt der Wächter erscheint. Verwundert sieht er sich um, reibt sich die Augen, schüttelt den Kopf, dann stimmt er sein Lied an:

„Hört ihr Leut' und laßt euch sagen:
Die Glock' hat elfe geschlagen.
Bewahrt euch vor Gespenstern und Spuk,
Daß kein böser Geist eu'r Seel' beruck'!
Lobet Gott den Herrn!"

Langsam wandelt er die mondbehellte Straße herauf — von weitem noch tönt sein Horn durch die stille Nacht, während der Vorhang fällt.

Dritter Aufzug: In Sachsens Werkstatt harrt voll Zagen David der Strafe, die der Meister ob seiner nächtlichen Missetat über ihn verhängen werde. Doch der scheint all das vergessen zu haben, sein Sprüchlein läßt er David hersagen, dann befiehlt er ihm, sich mit Blumen und Bändern zu putzen, denn er soll heut beim Fest sein Herold sein.

In stillem Sinnen bleibt Sachs allein zurück. Ach, wenn je, so hat er heut nacht gesehen, wie doch alles nur Wahn sei. „Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht, das hat den Schaden angericht" — da fallen sie nun Mann, Weib, Gesell und Kind sich wie toll und blind an. Ein Kobold half wohl da! Oder war es der Flieder — die Johannisnacht? Doch — nun kam Johannistag, nun heißt's, den Wahn fein zu lenken und ein edel Werk zu tun!

Aus der Kammer tritt Walther. Er hat die Nacht unter des Meisters

Dach verbracht und gar lieblich geträumt. „Wohl davon, daß er heut Sieger sein solle", fragt ihn Sachs. Ach nein, für die Zunft und ihre Meister wollte sich sein Traumbild nicht begeistern, welche Hoffnung könne ihm wohl von denen erblühen? Doch Sachs will nicht, daß er verzage; er solle nur zu einem Meisterliede Mut fassen, was Lenz und Liebe in seinem Herzen singen, das solle er, wie er's empfinde, verkünden. Und Walther singt und von Sachs geleitet reiht er Stollen an Stollen und rundet's mit so meisterlichem Abgesang zur Bar ab, daß Sachs ihm voll Rührung lauscht. Auf daß er's aber nicht wieder vergesse, schreibt er's während des Singens nieder. — Und nun heißt's, sich schmücken zum Fest — hat doch des Ritters treuer Knecht seines Herrn Quartier erkundet und mit Sack und Tasch' sich eingefunden.

Kaum sind sie fort, so tritt Beckmesser herein. Ach, noch schmerzen ihn alle Glieder, mühsam nur schleppt er sich fort. Plötzlich erspäht er das Lied, das Sachs auf dem Werktisch zurückgelassen hat — nun wird's ihm klar, Sachs will sich selbst um Evas Hand bewerben. Doch Sachs, der dazu kommt, belehrt ihn rasch eines besseren und zum Beweise dessen, schenkt er ihm das Blatt. Beckmesser ist überselig: ein Lied vom Sachs, ja, wie kann's ihm da fehlen? Nun schnell nur nach Haus, daß er's memorier' — um die Melodie sorgt er sich nicht, darin, dessen ist er gewiß, tut's ihm keiner zuvor! Wie besessen vor Freude hinkt er davon.

Und jetzt tritt Eva, festlich geschmückt, zum Laden herein. Die Angst um den Geliebten führt ihren Schritt — dem Meister freilich klagt sie, der Schuh, den er ihr gefertigt, drücke sie. Ach, Sachs weiß wohl, wo der Schuh sie drückt, aber er will doch nachsehen, was es damit auf sich habe. Indes er es tut, öffnet sich die Kammertür und in glänzender Rittertracht steht Walther vor Evas entzückten Augen. Nun merkt sie wohl, wer das alles so gefügt, wer schützend über sie gewacht und sie muß es dem Meister sagen: hätt' sie wählen dürfen, ihm und keinem anderen hätte sie den Preis gegeben! Doch durfte sie es denn? War nicht sie selbst gewählt?

„Das war ein Müssen, war ein Zwang,
Dir selbst, mein Meister wurde bang'!"

Und halb wehmütig erwidert ihr Sachs:

„Mein Kind, von Tristan und Isolde,
Weiß ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug und wollte
Nichts von Herrn Markes Glück.
's war Zeit, daß ich den Rechten erkannt:
Wär' sonst am End' doch hineingerannt!"

Dann ruft er David herein und auch Magdalene ist zur Hand: eine neue Meister-Weis ist heute geboren, die soll gleich ihre Taufe empfangen, und da ein Lehrbub nicht Gevatter stehen darf, so schlägt er David auf der Stelle zum Gesellen. Die Weise aber soll die „Selige Morgentraumdeutweise" heißen.

Und nun geht's hinaus zum Festplatz. Da ziehen die Gewerke eins nach dem anderen mit lustigen Liedern auf; Buben und Mädel drehen sich fröhlich im Tanz und endlich kommen auch die Meister und nehmen ihre Plätze ein. Freudenrufe und Hutschwenken begrüßen sie. Aber, als Sachs sich erhebt und vortritt, da ertönt's jubelnd:

„Ha! Sachs! 's ist Sachs!
Seht! Meister Sachs!
Stimmet an! stimmet an! stimmet an!"

Und aus aller Kehlen schwingt sich jenes Lied auf, das er selbst zum Preise Luthers gedichtet:

„Wachet auf, es nahet gen den Tag!"

Tief ergriffen dankt Sachs seinen Nürnbergern, dann verkündet er, was heut sie hier zusammengeführt!

Als erster Bewerber tritt Beckmesser vor. Er hat die ganze Zeit hindurch angsterfüllt zur Seite gestanden und immer wieder das Gedicht, aus dem er so gar keinen Sinn machen kann, vorgezogen, zu sehen, ob er's auch richtig behalten. Nun fängt er an — doch ach, was ist aus Walthers Lied geworden? Sein

„Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,
Von Blüt' und Duft
Geschwellt die Luft,
Voll aller Wonnen,
Nie ersonnen",

jetzt heißt's:

„Morgen ich leuchte in rosigem Schein,
Von Blut und Duft
Geht schnell die Luft,
Wohl bald gewonnen,
Wie zerronnen."

Die Meister, das Volk lauschen immer verwunderter: Ja, was ist denn das, ist Beckmesser plötzlich toll geworden? Man kichert erst leise — man stößt sich an — als er aber mit den Worten schließt:

„Die Augen zwinkend —
Der Hund blies winkend —
Was ich vor langem verzehrt, —
Mit Frucht, so Holz und Pferd —
Vom Leberbaum."

da bricht alles in schallendes Gelächter aus. Außer sich vor Wut, springt Beckmesser auf Sachs zu: Dem hab' er das zu danken, denn der sei des Liedes Dichter! Doch ruhig erwidert Sachs: Ein Lied, so schön, hab' er wohl nie gemacht. Denn schön sei das Lied, es käme nur drauf an, daß einer die rechte Weise dazu wüßt'!

„Ich bin verklagt und muß bestehn,
Drum laßt meinen Zeugen mich ausersehn",

der das Lied ersonnen, der soll zum Zeichen, daß er wahrgesprochen, es singen! Das können die Meister ihm nicht wohl verweigern. Mit festem Schritt tritt Walther vor und nun beginnt er zu singen. Ja, das klingt wohl anders, als vorher; voll und reich dringen die Töne von seinen Lippen, die Worte aus seinem Herzen; im Feuer der Begeisterung denkt er kaum noch dessen, was Hans Sachs niederschrieb, die Liebe, die Sehnsucht, die geben ihm eine Weise ein, wie sie so herrlich das Volk noch nie vernommen, und als er geendet, da jubelt's ihm aus aller Munde entgegen:

„Nimm das Reis,
Dein Sang erwarb dir Meisterpreis!"

Eva drückt ihm den Kranz auf die Stirn. Als aber Pogner ihn mit der Kette, dem Zeichen des Meistertums schmücken will, da zuckt Walther heftig zurück:

„Nicht Meister! nein,
Will ohne Meister selig sein!"

Aber fest bei der Hand faßt ihn Sachs: „Verachtet mir die Meister nicht“, sind sie es doch, die deutsche Art und deutsche Kunst echt erhalten haben! Wohl üble Streich' drohen dem deutschen Volk,

„Welschen Dunst, mit welschem Tand
Sie pflanzen uns ins deutsche Land.
Was deutsch und echt, wüßt keiner mehr,
Lebt's nicht in deutscher Meister Ehr!

Drum ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
Zerging in Dunst
Das heil'ge Römsche Reich,
Uns bliebe gleich
Die heil'ge deutsche Kunst!“

Unter dem Jubel des Volkes empfängt Walther die Kette von ihm. Eva aber nimmt von des Erwählten Haupt den Kranz und setzt ihn auf Sachsens Stirne, und

„Heil Sachs! Hans Sachs!
Heil Nürnbergs teurem Sachs!“

so klingt's immer wieder und so klingt's lange noch, nachdem der Vorhang gefallen, auch in uns nach. Denn daß wir es gleich sagen: das Reinste und Beste, was in ihm war, das hat uns Wagner in diesem Werk gegeben. Er selbst hat das gefühlt — „sein vollendetstes Meisterwerk“ hat er die Meistersinger in einem Briefe an Mathilde Wesendonk genannt. Vielleicht mußten sie es schon deshalb werden, weil er hier zum erstenmal ins wirkliche Leben hineingegriffen hat, weil die Gestalten, die da vor uns stehen, nicht Götter und Heroen, sondern Menschen von unserm Fleisch und Blut sind, Menschen, aus denen uns wie in einem Spiegel, was auf den Höhepunkten unseres Daseins auch wir einmal gefühlt, entgegenschaut. Und dieses reine Menschentum, das aus ihnen mit so seelenvoller Schönheit hervorleuchtet, das hat auch der Musik ihre besondere Weihe gegeben: Wagner hat Gewaltigeres, Leidenschaftlicheres, Übermenschlicheres geschaffen, aber aus den Tiefen des Gemütes, nicht des vom Sturm aufgepeitschten, sondern des ruhig, wie von stillen Mondstrahlen übergossen daliegenden hat er in

keinem seiner Werke so geschöpft wie hier. Er hatte einst gefordert, die Kunst solle sich von den Fesseln des Nationalen losmachen! Es ist ihm hier nicht gelungen, denn deutsch ist alles in den Meistersingern; deutsch die seelische Größe und der verklärende Humor des Hans Sachs, deutsch die jungfräulich naive und doch zärtlich hingebende Art der Eva, deutsch die handfeste Biederkeit der Meister — nirgendwo, als auf Deutschlands Boden konnten solche Gestalten wachsen. Und wir wollen's dem Meister danken, daß er sich selbst hier untreu wurde. Denn wenn irgendein Werk bestimmt ist, die Nationaloper der Deutschen zu werden, so sind's die Meistersinger, ja, man könnte sagen, sollten künftige Zeiten je im Zweifel darüber sein, was dermaleinst das Grundwesen des Deutschtums ausmachte — aus den Meistersingern allein könnten sie's lernen!

Über die besondere Behandlung des Gedichtes noch etwas zu sagen, erübrigt sich nach den Proben, die wir daraus gegeben haben. Wagner hat den Ton der Zeit, wie er uns aus den Werken des Hans Sachs entgegentritt, aufs glücklichste getroffen. Der zwanglose Knüppelreim, die etwas altertümelnde Ausdrucksweise geben seinen Versen das charakteristische Gepräge. Daß er dabei viel Persönliches mit hineingeheimnist hat, muß jedem, der an die auf Seite 280 zitierten Verse denkt, klar sein. War es nicht, wie Walther, ihm selbst auch ergangen? Hatten nicht auch ihm „die Meister" böse mitgespielt? Hatte man nicht auch ihm vorgeworfen, das, was er den Sängern zumute, sei eitel Ohrgeschinder, von Melodie sei keine Spur darin, nichts von seiner Musik ließe sich behalten, nirgendwo sei ein Anfang und ein Ende zu erkennen und viel Ähnliches noch? Und wie jeder, der Augen hatte zu sehen, in der Gegenüberstellung Walthers und der Meister ein Stück Wagnerscher Selbstbiographie erkennen mußte, so konnte auch über die Bedeutung und Absicht der Figur des Beckmesser kein Zweifel sein. Wie Eduard Hanslick in Wien, so durften auch alle anderen gegnerischen Kritiker darin eine Verspottung ihres Berufes und ihrer Persönlichkeit erkennen. In der Tat muß jedem ruhig Urteilenden die Gestalt des Merkers als der einzige Fehlgriff in einem sonst über alle Kritik erhabenen Werke erscheinen. Der Wunsch, die Gegner zu treffen, hat Wagner dazu

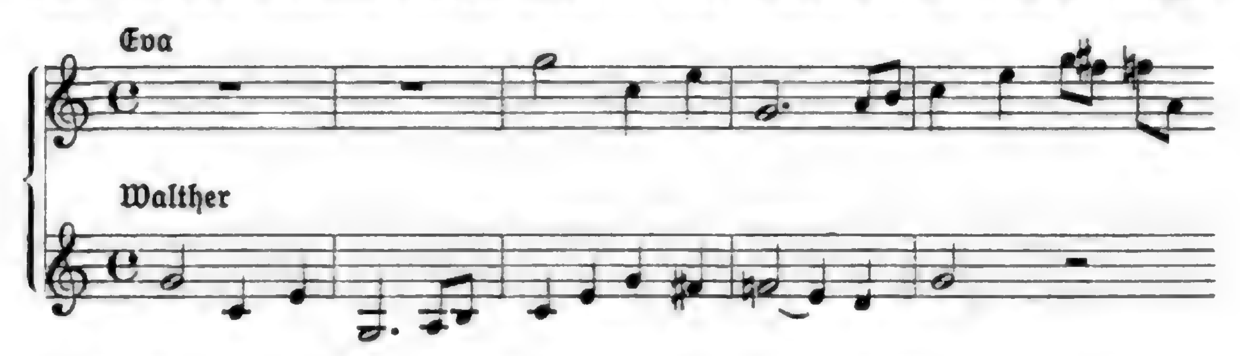
verleitet, in sein sonst so lebenswahres Bild einen unechten Zug zu bringen. Dieser Beckmesser ist nicht dem Leben, sondern dem Verstande entsprungen, nicht ein wirklicher Mensch, sondern eine Karikatur, deren Absichtlichkeit sie doppelt störend in einer Umgebung erscheinen läßt, wo alles sonst wärmste Wirklichkeit atmet. Man erwäge: Beckmesser ist Meister; daß er auch Merker ist, beweist, welch großes Ansehen er genießt — ist es da anzunehmen, daß er Verse, wie das verstümmelte Waltherlied singen würde? Das kann man bei Lortzing wohl hinnehmen, nicht aber bei Wagner. Indem er diesen Beckmesser Walthern als einzigen Rivalen gegenüberstellte, rückte er den ganzen Wettkampf in ein unwirkliches Licht. Auch das natürliche Empfinden des Volkes, das Sachs in so schönen Worten preist, hätte sich überzeugender geäußert, wenn es zwischen dem Liede des im freien Schwunge der Phantasie schaffenden Genies und dem des wohlmeinenden, aber trocken nur der Regel gehorchenden Handwerkers zu entscheiden gehabt hätte; Hans Sachs selbst aber wäre dann wirklich als das erschienen, was Goethe ihn nennt: der unsterbliche Typus des naiven Volksgeistes. — Doch vielleicht fühlte Wagner, daß ein solches Lied seinem eigenen Wesen zu sehr widerspräche, als daß es ihm gelingen könne, und so wählte er von zwei Übeln das kleinere.

Daß man aber hier von einem Übel sprechen darf, empfindet man doppelt, angesichts der Bewunderung, die Wagner für das echte Meistertum und sein auf solides Wissen begründetes Wollen hat. Denn wie er von den Alten verlangt, sie sollten, wenn sie denn durchaus nach Regeln messen wollten, im neuen nicht ihre, sondern die ihm eigene Regel suchen, so rät er doch auch den Jungen, die Meisterregeln beizeiten zu lernen. Keiner wußte ja besser wie er, in wie hohem Maße gerade das Talent der durch die Regeln geschaffenen festen Grundlage bedürfe, wenn die ungebändigt hinstürmende Phantasie es nicht die Grenze des wahrhaft Schönen vergessen lassen solle. So stellte er zwischen Walther, das regellos schaffende Genie, und Beckmesser, den genielos schaffenden Regelmenschen, Hans Sachs, als Repräsentanten des von sicherm Kunstverstand gezügelten Schaffensgeistes.

In ihm hat uns Wagner überhaupt seine schönste Männergestalt gegeben, denn in ihm hat der Entsagungsgedanke, der eine so bedeutsame Rolle in

des Meisters Werken spielt, seinen reinsten Ausdruck gefunden, reiner noch wie im Wolfram, weil dessen Liebe nie die Hoffnung der Erfüllung gewinkt hatte wie der Sachsens. Ganz leicht ist es ihm nicht geworden, den Wunsch aus seinem Herzen zu reißen; ein schöner Abendtraum war es, der ihn sich das holdselige Mädchen als Weib ersehnen ließ. Doch „der Herzens süß Beschwer galt es zu bezwingen", und er hat's vermocht, selbst hat er das Schicksal gelenkt, das die Liebenden zueinander führte. Und der Humor, der ihn das Wahnvolle aller irdischen Dinge begreifen und still lächeln läßt, wenn er sieht, wie die Menschen kämpfen und sich mühen und doch selbst nicht wissen, wofür und weshalb, dieser aus innigster Sympathie emporquellende Humor, er bleibt ihm auch jetzt treu; wie die Abendröte, die einen schönen Tag beschließt, so ruht er sanft verklärend auf seiner Gestalt.

Die Musik: Wieder müssen wir vor allem dem Genius des Meisters den Tribut unserer Bewunderung zollen, der ihn auch für dieses Werk den besonderen, ihm und nur ihm eigenen Ton finden ließ. Das Meistersingertum mit seinem zopfig-schulmeisterlichen Regelwesen bildet den Ausgangspunkt der ganzen Handlung: Wagner hat zu seiner musikalischen Versinnlichung das lehrhafteste Element, welches die Musik besitzt, die Kontrapunktik gewählt, die ja auch zur Zeit, in der Wagner sein Werk spielen läßt (um 1550), ihre üppigsten Blüten trieb. Ihre schwierigsten Kunstgriffe sind hier mit überlegenster Meisterschaft zur Verwendung gebracht und der damit angeschlagene Ton ist mit jener Konsequenz festgehalten, die nicht im berechnenden Verstande, sondern in der Sicherheit des Stilgefühls ihre Begründung hat. Nur an den Stellen, wo das selbstherrlich Freie ritterlicher Sangeskunst, oder das naiv Überströmende jungfräulichen Empfindens zum Ausdruck kommt, wird das kontrapunktische Gewebe zerrissen; dieser Gegensatz gerade rückt aber den eigenartig komplizierten Stil des übrigen in um so schärfere Beleuchtung. Dabei erhält diese künstliche Formgebung ihr eigenstes Gepräge dadurch, daß sie nie als ein Zwang empfunden wird, sondern sich überall als ein freier Ausfluß der Phantasie, von ihr durchleuchtet und verklärt, gibt. Diese geniale Vereinigung impulsivster Schaffenskraft mit einem aus genauester Kenntnis der Regeln gewonnenen Kön-

nen ist die treffendste Illustration von Hans Sachsens Rat: „Die Meisterregeln lernt beizeiten“, und zugleich die schlagendste Antwort für jene, die das Neue in Wagners Kunst auf seine mangelhafte Beherrschung des Alten zurückführen wollten. Es gibt wenige Regeln der Kontrapunktik, für welche die Meistersinger nicht Belege bieten: das gleichzeitige Erklingen verschiedener Melodien, die durch ein gemeinsames harmonisches Band zusammengehalten und als innerlich zusammengehörig erwiesen werden (siehe Schluß des Vorspiels); das kanonische Eintreten der Stimmen, wobei sie zwar dieselbe Melodie singen, aber die eine später als die andere einsetzt:

das Aufbauen von Gegenmelodien (Kontrapunkten) über einer gegebenen (Cantus firmus), so, wenn die Lehrbuben das früher schon gehörte Lied vom Kränzlein anstimmen und dazu Walthers Werbelied und die erregten Reden der Meister gehört werden. So die Stelle im Vorspiel, wo das Thema 4 zugleich mit seiner „Verkleinerung“ (d. h. in Noten von geringerem Wert) ertönt:

so ganz besonders die Fuge in der Prügelszene des zweiten Aktes — ein Meisterstück gelehrter Satzkunst und doch so wenig vom Staube der Gelehrsamkeit berührt, daß sie dem Unkundigen nur als ein wahllos wildes Durcheinander der Stimmen erscheint, d. h. gerade als das, was sie darstellen soll. — Doch es würde zu weit führen, wollten wir alle Beispiele

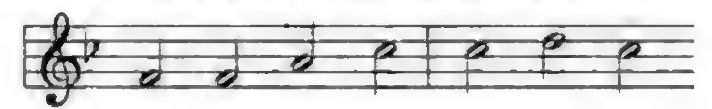
der Verwertung rein technischer Hilfsmittel anführen. Weit wichtiger ist, daß sie überall mit jener höchsten Kunst angewandt sind, die nie den Gedanken des Künstlichen aufkommen läßt, überall sich als durchaus aus der Empfindung oder der Idee geboren gibt. So tut das wunderbar Verschlungene des Stimmengewebes auch nirgendwo dem durchsichtig klaren Charakter der Handlung Abbruch. Es umhüllt sie vielmehr mit dem Reiz des altväterlich Fernen und umspinnt uns mit dem Zauber der Vergangenheit, wie jene alten Gärten mit ihren seltsam steifen Hecken aus den Tagen des Rokoko, bei deren Anblick jene ganze Zeit wieder vor uns lebendig wird. Dabei aber bewirkt das warme, echte, aus innigstem Miterleben entquollene Empfinden, welches die Musik erfüllt, daß sie über den Rahmen des Zeitlichen hinaus, sich zu den Höhen des Allgemeingültigen erhebt und die Nürnberger des sechzehnten Jahrhunderts zu Typen jenes allgemeinen reinen Menschentums werden, in dessen Darstellung Wagner die höchste Aufgabe der dramatischen Kunst sah.

Wir wenden uns nach diesen allgemeinen Bemerkungen der spezielleren Analyse zu, wobei natürlich auch wieder nur das Wichtigste berücksichtigt werden kann.

„Ich habe von meiner neuen Oper eigentlich noch nichts gemacht als — die Ouvertüre; die ist nun allerdings sehr gut geraten und wird wohl alle meine Ouvertüren ausstechen", so schreibt Wagner Ostern 1862 an seine Frau. — Es wäre müßig, zu untersuchen, inwieweit seine Voraussage eingetroffen ist; daran aber, daß die Ouvertüre zu den Meistersingern in der Tat „sehr gut geraten" ist, so gut, daß sie zu den genialsten, in jedem Sinne glänzendsten Orchesterstücken, die wir besitzen, gehört, daran kann kein Zweifel sein.

Außerordentlich machtvoll setzt sie mit dem Meistersingermotiv (1) ein — die selbstbewußte Sicherheit, mit der es einherschreitet, sein polyphoner Aufbau, seine Harmonik lassen uns sofort ahnen, daß sich uns hier eine andere Welt eröffnet, als die des Lohengrin, Tannhäuser oder Holländer. Daß aber auch der Meistersinger sanften Empfindungen zugänglich ist, zeigt das Empfindungsmotiv (2), das sich anschließt und sich als wirkungsvolle Episode zwischen das Meistersingermotiv und den nun folgenden, behaglich kräftigen

Meistersingermarsch (3) einschiebt, dessen Thema Wagner einem von Wagenseil in dem oben erwähnten Buche mitgeteilten Meisterton

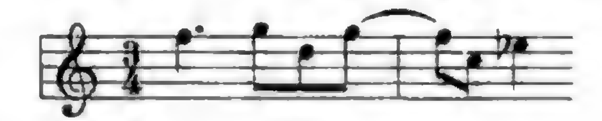


nachgebildet hat. Er leitet zu einem vierten Motiv, das aus dem zweiten Takt von Motiv 1 entwickelt ist und das ich das Motiv des künstlerischen Ideals nennen möchte. Kunstvoll von anderen Motiven durchsetzt, baut es sich in großartiger Steigerung zu einem Gipfel von berauschender Kraftfülle auf. — Bis hierher ist alles in der Haupttonart C-Dur geblieben. Jetzt folgt ein neuer Satz in E-Dur; der Blick wendet sich von außen nach innen, der prunkenden Herrlichkeit der Meistersinger tritt das heiße Liebesglühen Walthers gegenüber, leise, „wie eine heimlich geflüsterte Liebeserklärung" setzt das Motiv des Schlußteiles seines Preisliedes, aus dem ursprünglichen Dreivierteltakt in einen Viervierteltakt umgestaltet, ein; wir wollen es als Liebesmotiv (5) festhalten und das sich daran schließende, seinen leidenschaftlichen Charakter schon durch den heftigen Wechsel von Achteln, Triolen, Sextolen usw. anzeigende, als das der Leidenschaft (5a), es hat seinen Ursprung in der folgenden (transponierten) Stelle aus Walthers Werbelied (erster Akt):

Wie ein Ringen beginnt es jetzt zwischen Meistern und Ritter, zwischen Wirklichkeit und Phantasie; dem Meistersingermotiv, das hier in der „Verkleinerung" (siehe oben) auftritt, stellt sich das Leidenschaftsmotiv (5a) gegenüber; das Motiv des Meisterideals (4) folgt, umspielt von dem Spottmotiv (6), das wir in der Oper später vom Volk auf die Worte: „scheint mir nicht der Rechte" hören; wie eine Verhöhnung der Meister erscheint die Stelle, als hörten wir es von Walthers Lippen: „scheint mir nicht das Rechte". Doch das Lachen verstummt vor dem plötzlich dazwischenfahrenden Meistersingermotiv (1), das von Anklängen an andere Motive begleitet, allmählich mehr und mehr abgedämpft wird, um dann versöhnlich anschmiegsam sich mit dem Liebesmotiv (5) zu vereinigen, dem es jetzt als Grundlage dient — Kunstverstand und Phantasie in herrlichem Bunde, wie

in ausgelassener Freude vom Marschmotiv (3) begleitet. Erst jetzt ist das echte Meistertum zum Ausdruck gekommen und mit einer über alles glanzvollen Apotheose desselben schließt das Vorspiel ab.

Die erste Szene spielt in der Magdalenenkirche. Eva und Magdalene sitzen in einer der letzten Reihen, an eine Säule gelehnt steht Walther, den Blick auf sie geheftet — in den Pausen zwischen den Versen des von der Gemeinde gesungenen Chorals begleitet und erklärt das Orchester, unter Benutzung von Motiv 2 das stumme, vielsagende Gebärdenspiel der beiden Liebenden. Wie in das folgende Gespräch die verschiedenen, schon bekannten Motive hineinklingen, bedarf keiner Erklärung. Neu hinzu treten das des Unheils (7) und das Davids (8), während der letzte Teil der Szene von 4 beherrscht wird, das hier unter anderem in jener oben erwähnten kanonischen Führung mit ergreifender Wirkung erscheint. — Es folgt die lustige Szene zwischen Walther und David; ein neues Motiv, der Singkunst (9), das sich zu den Worten „der Meister Tön und Weisen" anmeldet, erinnert wohl nicht unabsichtlich an eine Stelle in Walthers Lied:



Sehr amüsant werden in Gesang und Orchester die Namen der verschiedenen Weisen, die David aufzählt, charakterisiert (Frösche, Kälber, Stieglitz usw.). Während der Lehrbubenszene spielt Motiv 8, das für den einzelnen Lehrbuben David, wie für die ganze Gemeinschaft steht, eine wichtige Rolle, bis sich ihre Stimmen zur Verspottung Walthers im Lied vom Blumenkränzlein vereinigen. — Das Auftreten der Meister wird vom Zunftberatungsmotiv (10) begleitet; wie auch hier wieder frühere Motive hineinspielen, kann der Leser selbst ohne Mühe herausfinden. Pogners markige Ansprache wird ganz und gar vom Johannistagmotiv (11), die Beratung über des Ritters Zulassung vom Walthermotiv (12) beherrscht. Aus Walthers einschmeichelndem Gesang „Am stillen Herd in Winterszeit" gewinnt der Schluß motivische Bedeutung als Vogelweidmotiv (13) — wunderbar ist es, wie Wagner dieser Stelle durch das einfache Mittel des „Vorhalts" einen altertümlichen Beigeschmack gegeben hat. — Ist es Zufall oder

Absicht, daß das Motiv Beckmessers (14), des Rivalen Walthers, etwas an das des letzteren erinnert? Fast wie eine Verspottung desselben, setzt es in der gleichen abrupten Weise ein. Der zweite Takt von 14 wird zum besonderen Merkermotiv und drängt sich nach den einzelnen Absätzen von Walthers schwungvollem Liede, wie boshaft aufpochend hervor. Dem verdammenden Urteil der übrigen widersetzt sich allein Sachs, wobei ein neues Motiv der Güte (15) auftritt. In die letzten, trotzig leidenschaftlichen Strophen von Walthers Gesang tönen die Stimmen der entrüsteten Meister hinein, bis schließlich auch die Lehrbuben noch mit ihrem Kränzleinlied einfallen und nun in großartig polyphoner Verschlingung Kränzleinlied, Werbelied und das erregte Durcheinander der Meister zusammen erklingen. — Wenn nach dem vernichtenden „Versungen und Vertan" Sachs allein in nachdenklicher Stimmung zurückbleibt, ertönt im Orchester leise, fast unbegleitet, das Meistermotiv — es hat nichts von seiner machtvollen Größe mehr, zum erstenmal ist Sachs sich bewußt geworden, in wie kleinem, eng umgrenzten Kreise sich die Meister doch bewegen.

Die ersten Szenen des zweiten Aktes bedürfen keiner Erklärung; zu erwähnen ist nur das hier zum erstenmal erscheinende Nürnbergmotiv (16). Einen musikalischen Höhepunkt erreicht das Werk in Hans Sachsens Monolog: „Wie duftet doch der Flieder so mild." Noch immer hallt es in Sachs nach von den Klängen, die er heute vernommen. Die stürmende Leidenschaft, die in Walthers Gesang pochte, hat ein seltsames Echo in seiner Seele erweckt, es ist, als seien Geister, die lange still darin geschlummert, plötzlich erwacht. In unvergleichlicher Weise kommt diese süß beklemmende Stimmung in der Musik zum Ausdruck, zu welcher die Motive des Lenzes (17), der Leidenschaft (5a), der Vogelweide (13), nur einmal ärgerlich unterbrochen vom Schustermotiv (18), den Unterton abgeben; Schöneres, Ergreifenderes als die Schlußstelle „dem Vogel, der heut sang", läßt sich schwer denken. Für die folgende Szene kommt das Evamotiv (19) mit seinen verschiedenen Umgestaltungen vor allem in Betracht. Bei ihrer Frage: „Könnt's einem Witwer nicht gelingen?" ertönt leise im Orchester das Motiv der Liebessehnsucht aus Tristan und Isolde. Die Motive der Bosheit (20) und der Sommernacht (21) vervollständigen das sonst dem Leser bereits be-

kannte Material, das in den Szenen zwischen Eva und Magdalene und Eva und Walther Verwendung findet. Es erscheint überflüssig über Sachsens charakteristisch hahnebüchenes Evalied (22) und Beckmessers gleich charakteristisch komisches Ständchen (23) Worte zu verlieren; erwähnen möchte ich nur das bedeutungsvolle Hineinklingen des Wahn- oder Entsagungsmotivs (24) zu den Worten Sachsens: „O Eva, hör' mein Klageruf" und die geschickte, wenn auch etwas übertreibende Nachahmung des Meistersingens in Beckmessers Lied, mit seinen steifen Koloraturen und seinen Versbildungen, bei denen es nicht auf sinngemäße Betonung, sondern einzig auf regelrechte Silbenzahl ankommt, so daß z. B. in der folgenden Stelle die Worte im Zusammengehen mit der Musik die durch die Akzente angedeutete Betonung erhalten:

„Den Tag seh' ich erscheinen,
Der mír wohl géfall'n tut"

oder:

„Allén ich hier es sage,
Weil eín schönés Fräuleín."

Merkwürdig ist die häufige Benutzung des Quartenschrittes, der zweifellos dem Stück seine eigentümliche Färbung gibt, sehr wirkungsvoll die Begleitung durch die Laute, während das Orchester nur bei Sachsens Hammerschlägen mit ärgerlichen Fragmenten des Schustermotivs (18) dazwischenfährt.

Die Prügelszene, die ihre musikalische Darstellung in einer großen Fuge erhält, wurde schon erwähnt. Sie baut sich auf das Prügelmotiv (25) und sein Gegenthema auf, die vom Orchester nach allen Regeln der Kunst verarbeitet werden, während die einzelnen Volksgruppen Fragmente daraus aufgreifen. Ein Höhepunkt von verblüffender Meisterschaft wird erreicht, wenn, während die Fuge ihren Lauf in wildem Wirbel weiter nimmt und die Stimmen in scheinbarem Durcheinander die feinsten kontrapunktischen Kombinationen („Nachahmungen", „Engführungen" usw.) ausführen, die Meister plötzlich zu den Worten „Was gibt's denn hier für Zank und Streit" das Beckmesserlied (23) anstimmen und es in einzelnen Absätzen dreimal, jedesmal in größerer Steigerung (die schon durch die jedesmal erhöhte

Stimmlage angedeutet wird) bis zum Ende fortsingen. Immer rasender tobt der Lärm — da ertönt das Wächterhorn — ein Augenblick, dann ist die Bühne leer, nur im Orchester tobt es noch weiter, um sich aber auch rasch zu beruhigen. Wenn dann der Wächter des Gesetzes erscheint und schlaftrunken „mit leise bebender Stimme" sein Lied absingt, brummt es nur noch wie fern verhallender Donner im Orchester fort. Den Ton des Wächterhorns nehmen gedämpfte Geigen mit dem Sommernachtsmotiv (21) auf, und während der Wächter die Gasse hinabgeht, kichert hinter ihm eine einsame Flöte mit dem Prügelmotiv (25) her. — Stoßweise, wie außer Atem, läßt der Clown des Orchesters, das Fagott, noch einmal, pianissimo, den Anfang des Beckmesserliedes hören, dann schließt ein einzelner Schlag des vollen Orchesters den Akt ab.

Hat sich Wagner in diesem Akt als ein Meister grotesker Wirkungen gezeigt, so gießt er über den nächsten einen Strom tiefster Empfindung aus. Wie sich die Gestalt des Hans Sachs erst jetzt in ihrer vollen Schönheit zeigt, wie verklärt von dem vollen Bewußtsein der edlen Tat, die er, selbst entsagend, zu wirken entschlossen ist, so ist auch die Musik hier von einer Tiefe, Größe und Reinheit des Ausdrucks, daß man diesen Akt als einen, ja vielleicht als den Gipfel des ganzen Wagnerschen Schaffens bezeichnen möchte.

Gleich das Vorspiel gehört zu den stimmungsvollsten Gebilden, die Wagner uns geschenkt hat, ein Hauch versöhnender Milde weht uns daraus an. Das schwermütige, zweifelnd fragende Wahnmotiv (24) eröffnet es; ihm folgt, feierlich von den Bläsern intoniert, Sachsens Gruß an Luther: „Wach' auf, es nahet gen den Tag" (26), dessen zwei Teile durch das Evalied Sachsens (22) getrennt werden, das hier mit der Stelle einsetzt, zu welcher wir vorher die Worte: „und seinem Engel rief er zu, da mach' der armen Sündrin Schuh" gehört haben. In den verklingenden Schluß des Lutherliedes dringt fortissimo, grell, wie ein gequälter Aufschrei, das Wahnmotiv (24) hinein — doch bald sänftigt sich der Schmerz zu stiller Wehmut und so recht wie ein Lächeln durch Tränen ist es, wenn am Schluß ganz leise die Stelle aus Sachsens Evalied „daß jetzt Engel schustern müssen" ertönt.

Kann uns deutlicher noch, als in dieser Musik gezeigt werden, was in

Sachsens Seele vorgeht, wenn er des vergangenen Tages gedenkt? Er weiß, daß das schöne Mädchen, dessen lichtes Wesen so oft seine Einsamkeit erhellte, ihm verloren ist. Erst jetzt wird er sich des Wahnes, der ihm Herz und Sinne so süß erfüllt hatte, bewußt, ein Gefühl tiefer Wehmut greift ihm ans Herz. Doch da ist's, als riefe er sich selbst zu: „Wache auf!" Was das Leben ihm auch an irdischem Glück versagt, ihm ist ja ein himmlischer Trost dafür geworden, seine Kunst, die ihm wie ein Engel erscheint, der ihm die Pforten des Paradieses erschließt, die einen versöhnenden Schimmer auf sein Dasein, auf sein Handwerk selbst ausgießt und ihn schließlich mit lächelndem Humor der seltsamen Paarung von Dichter und Schuster gedenken läßt. Dieser milde Humor ruht auch über der ganzen Szene zwischen Sachs und David, aus der ich nur das Sprüchlein Davids erwähnen möchte, das er, dessen Gedanken noch immer bei der Szene der letzten Nacht weilen, zuerst mit der Melodie des Beckmesserständchens (23) anfängt. Der darauf folgende herrliche Monolog Sachsens ist wie eine Fortsetzung des Vorspiels. Was er an sich selbst erprobt: wie der „Wahn" sich unser bemeistert, daß wir wehrlos uns ihm hingeben müssen — überall sieht er die Welt unter dem Zwange dieses Wahnes! Selbst die fügsamen Nürnberger können sich seiner nicht erwehren; ein Unglück — der Liebenden Flucht — zu verhüten, „zog er an des Wahnes Faden", da wütet nun plötzlich alles wie wild und toll gegeneinander! Nun gilt's den Wahn zu gutem Ende zu lenken und das Johannistagsfest soll dazu verhelfen! — Nach diesen Andeutungen kann der Leser sich selbst sagen, welche Motive Wagner hier verwertet hat: das des Wahnes mischt sich zuerst mit dem der Leidenschaft und Nürnbergs, dann verstummt es und nun sind es die Prügel-, Sommernacht-, Ständchen-Motive, die sich vordrängen, während den Schluß das Johannistagmotiv beherrscht. Von berückendem Reiz ist die Stelle, wo das Sommernachtsmotiv von Geigen und Harfen gebracht wird und dann zu den Worten: „Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht", pianissimo das Prügelmotiv mit Klarinetten und Geigen einsetzt. Man vermeint fast, Glühwürmchen durch die Nacht schwirren und blitzen zu sehen.

Brauchen wir etwas über den lyrischen Höhepunkt des Ganzen, Walthers hinreißenden Sang (27) „Morgenlich leuchtend" zu sagen — wer könnte

die Rührung, die Sachs dabei ergreift, nicht mitfühlen? Mit Beckmessers Eintreten wachen die Geister der vergangenen Nacht wieder auf und spuken im Orchester lustig spottend umher. Auch Beckmesser hat ja das Wahnvolle aller Dinge erfahren müssen, — das Wahnmotiv wird für einen Augenblick gehört; alles, was sich daran schließt, seine Entdeckung des Liedes, seine Wut über Sachsens vermeintliche Hinterlist, seine Freude, als Sachs ihm das Blatt schenkt, bedarf keiner Erklärung, ebensowenig die Szene zwischen Eva und Sachs; hervorheben möchte ich nur die Stelle, wo, als Sachs vorgibt gefunden zu haben, wo Eva der Schuh drückt: „Kind, du hast recht, 's stak in der Naht", im Orchester das Sommernachtsmotiv auftaucht, als wolle es ihn Lügen strafen. Als Eva dann Sachs gesteht, wie sie mit ganzer Liebe an ihm gehangen habe, da sagt uns das Wahnmotiv, wie auch sie dem Wahne unterlegen war, während zu Sachsens Worten „Mein Kind, aus Tristan und Isolde kenn' ich ein traurig Stück", wehmütig, sehnsüchtig, das Motiv des Liebessehnens aus dem Tristan, das in zarter Andeutung ja auch vorher schon mehrfach gehört wurde, jetzt mit den schmerzlichen Tristanharmonien erklingt, gefolgt von dem Motiv König Markes. Mit dem Quintett, das die Szene abschließt, hat Wagner eines der schönsten Ensemblestücke der ganzen Literatur geschaffen. Das stillselige Hoffen in den Herzen der Liebenden, das klaglos weiche Entsagen Sachsens haben in Tönen Ausdruck gefunden, die sich zu einem Ganzen, das wie in Empfindung und Wohllaut getränkt ist, ineinanderweben. Traumhaft lieblich ist besonders die Stelle, wo Eva erst und Walther nach ihr sein Lied anstimmen.

Wir kommen zur letzten Szene, der Feier des Johannisfestes. Mit derselben Genialität, mit der Wagners Musik eben die feinsten Schwingungen des Empfindens spiegelte, schildert sie jetzt das buntbewegte Leben auf dem Festplatz. Mit charakteristisch derben Liedern ziehen die Gewerke auf, wobei Wagner sich den Scherz erlaubte, die bekannte Rossinische Melodie „Di tanti palpiti" für das Schneiderlied zu benutzen, als wollte er sagen, das sei etwa der Text, auf den sie zugeschnitten sei.

Der originelle Tanz der Lehrbuben und Mädchen (28) mit seinem siebentaktigen Rhythmus gewinnt seine volle Wirkung erst, wenn dabei die ge-

nauen szenischen Vorschriften Wagners beobachtet werden: „das Charakteristische des Tanzes besteht darin, daß die Lehrbuben die Mädchen scheinbar nur an den Platz bringen wollen: sowie die Gesellen zugreifen wollen, ziehen die Buben die Mädchen aber immer zurück". Und später, als David tanzt: „Die Buben suchen ihm das Mädchen zu entreißen, er wendet sich mit ihr jedesmal glücklich ab." Wenn dieses Abwenden genau mit dem verblüffenden Abbrechen des Themas nach dem siebenten Takt zusammenfällt, wird die drollige Wirkung der Musik wie des Tanzes außerordentlich erhöht.

Der Aufzug der Meister wird in pompöser Weise von den Meisterkunst-, Meistersinger- und Meistermarschmotiven begleitet. Großartig, feierlich ist die Begrüßung Hans Sachsens durch das Volk; mit bewundernswertem Stilgefühl hat Wagner hier die rechte Weise für die alten Verse gefunden. Selten wird man warme Empfindung, Volkstümlichkeit und Adel des Ausdrucks wieder in so schönem Verein beieinander sehen. Und wenn am Schluß das Volk immer von neuem Sachs zujubelt, und während er „wie geistesabwesend" über die Volksmenge hinweg ins Weite blickt, im Orchester das Wahnmotiv erklingt — gibt es Worte, die uns einen tieferen Einblick in das, was in seiner Seele in diesem Augenblick vorgeht, gewähren könnten, besonders wenn auch in seine Dankesworte das Wahnmotiv sich mischt? Seine folgende Ansprache baut sich durchweg auf die schon bekannten Motive Zunftberatung, Johannistag, Meisterkunst, Empfindung, Nürnberg auf. — Beckmessers Auftreten als Werber, vom Volk mit verspottenden Ausrufen begrüßt, wird äußerst charakteristisch vom Kunstmotiv begleitet, welchem komisch-höhnisch das Spottmotiv beigesellt ist. Sein Lied lehnt sich im wesentlichen an sein Ständchen an, nur daß die Melodie jetzt in trübem Moll erscheint; dem Text gemäß, trägt sie durchaus den Stempel der Karikatur. Wie sich beim Vortreten Walthers die Liebes-, Walther-, Vogelweide- und Evamotive aneinanderreihen, bedarf nur der Erwähnung. Das Preislied ist uns bereits bekannt; wie sehr es die Hörer ergriffen hat, zeigt das beifällige Gemurmel, das jeder Strophe folgt und das Empfindungsmotiv heraushören läßt. Und wenn dann das Liebeslied begeistert von seinen Lippen kommt und in immer reicherem, hinreißenderen Schwunge den dop-

pelten Sieg, der heut ihm verheißen, besingt, den Sieg, der ihn zugleich mit der Dichter- und Liebeskrone schmücken soll, da denkt keiner mehr an die Regeln, der Zauber des in unwiderstehlicher Jugendkraft dahinstürmenden Genius hat alle gepackt und in dem „Reich' ihm das Reis, sein sei der Preis", das die Menge Eva zuruft, klingen die eben gehörten Töne bewundernd nach.

Der Sieg Walthers ist entschieden, sein ist der Preis — und Sachs? Leise zittert im Orchester das Wahnmotiv nach .... doch nur ein Augenblick ist's, dann rafft er sich zusammen und ruft dem Volk zu: „Den Zeugen, denk' es, wählt ich gut." Als der dann aber mit den Worten: „Will ohne Meister selig sein" (das Orchester bringt dazu die Melodie des Quintetts: „selig, wie die Sonne meines Glückes lacht") sich weigert, die Meisterkette anzunehmen, da entgegnet Sachs ihm mit seinem bedeutungsvollen: „Verachtet mir die Meister nicht! Wie kann die Kunst wohl unwert sein, die solche Preise schließet ein?" Und im Orchester verschlingen sich wieder, wie am Schluß des Vorspiels, Meister- und Liebesmotiv, um dann in die Meistermarsch- und Kunstmotive überzugehen. Wieder klingen die drei Motive (Liebe, Meistermarsch, Meistersinger) ineinander, immer jubelnder schwingt sich zu den Worten: „Uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst" das Meisterkunstmotiv empor, und wie von einem Meer goldenen Glanzes übergossen, liegt die Szene vor uns, wenn am Schluß zu den schmetternden Trompetenfanfaren, die auf der Bühne und dem Meistersingermotiv, das strahlend im Orchester ertönt, das Volk noch einmal seinen Ruf erhebt: „Heil Sachs! Hans Sachs! Heil Nürnbergs teurem Sachs!"

Triebschen

„Deutschland ist ein elendes Land", so hatte Wagner im Jahre 1863 an Mathilde Wesendonk geschrieben. Was er 1865 durchlebt, war wohl dazu angetan, die Bitterkeit, aus der jene Worte hervorgingen, in verstärktem Maße in ihm wachzurufen. So beschloß er denn, wieder in der Schweiz das Asyl zu suchen, das die Heimat ihm nicht gönnte. Er wandte sich zuerst nach Genf, in dessen Nähe er eine Villa fand, die er bald behaglich eingerichtet hatte und wo er, umgeben von der alten Münchener Dienerschaft in Ruhe seinen Arbeiten leben wollte. Der materiellen Sorgen war er für alle Zeit enthoben; das Jahresgehalt von 15000 Mark, das König Ludwig ihm ausgesetzt hatte, gestattete ihm, sein Leben seinen Wünschen gemäß zu gestalten. Da die Aussichten für den Münchener Theaterbau, ohne den an eine Aufführung des Ringes nicht zu denken war, wenig hoffnungsvoll schienen, so legte er den „Siegfried" beiseite und kehrte zu den „Meistersingern" zurück. Aber ein an sich geringfügiges Feuer, das nur wenige Wochen nach seinem Einzug in der Villa ausbrach, machte den Aufenthalt darin so unbehaglich, daß er gerne dem Rat des Arztes, einen Ausflug nach Südfrankreich zu machen, folgte. Briefe und Telegramme des Königs begleiteten ihn auf der ganzen Reise. In Marseille erreichte ihn ganz unerwartet die Nachricht, daß seine Frau am Herzschlag gestorben sei. Zwei Tage war das Telegramm ihm von Ort zu Ort gefolgt — nun war es zu spät, der Verstorbenen wenigstens noch den letzten Tribut treuen Gedenkens zu entrichten. Seit Jahren schon hatte dieses Herzleiden zu Bedenken Anlaß gegeben, durch beständige Sorgen und Aufregungen verstärkt, war es nicht zum wenigsten schuld an der Reizbarkeit gewesen, durch die das Zusammenleben mit ihr allmählich unerträglich geworden war. Wagner hatte seit seiner Trennung von ihr nach besten Kräften für sie gesorgt und Minna, wie so oft vorher, so auch in jenen bösesten Münchener Tagen bewiesen, daß sie das Herz auf dem rechten Fleck habe; denn als man in den Zeitungen aussprengte, Wagner lasse seine Frau verhungern, während er in Luxus lebe, erließ sie eine Entgegnung, in der sie aufs energischste ihren Mann gegen diese Anschuldigungen in Schutz nahm. Und

doch muß ihr Leben auch in den letzten Jahren freudelos genug gewesen sein. Wohl sah sie sich in Dresden von einer Schar treuer Freunde umgeben, allen voran Wagners alter Arzt Pusinelli, der ihr bis zum Ende Stütze und Berater war. Aber die Briefe Wagners an sie lassen uns doch erraten, wie verstimmt und unzufrieden sie ihre Tage hinbrachte, mußten doch auch die endlosen Schwierigkeiten, von denen er ihr zu berichten hatte, sie mit steter Sorge um die Zukunft erfüllen. Und als dann die große Wendung eintrat und er der beneidete Freund eines Königs wurde, als zum erstenmal der Himmel ganz wolkenlos über ihm lachte, da durfte sie nicht teilnehmen an seinem Glück, da nahm eine andere den Platz ein, der so lange ihr gehört hatte — arme Minna Planer! Wieviel ganz glückliche Tage mögen dir wohl in den dreißig Jahren deines Ehelebens beschieden gewesen sein?

Sechs Wochen später erhielt Wagner in Genf den Besuch Cosimas, die, während Bülow sich auf einer Konzertreise befand, zu ihm eilte. Nach kurzem Verweilen begab er sich mit ihr auf eine mehrwöchentliche Tour, um Umschau zu halten nach einem Platz, wo sie sich zusammen ein dauerndes Heim gründen könnten. In Triebschen am Vierwaldstätter See fanden sie endlich das Gesuchte — ein einfaches, von herrlichen alten Bäumen umgebenes Haus, auf weit vorspringender Landzunge, fernab dem Geräusch der Welt, eine Stätte wie geschaffen für ein still verschwiegenes Glück, wie geschaffen zum Denken und Dichten. Sechs Jahre beseligten Rastens waren Wagner dort vergönnt, umgeben und geschützt von der Liebe der Frau, die ihre Stellung neben ihm wie ein heiliges Amt ansah, die ihn verstand, wie ihn vielleicht nur ein Mensch verstanden hatte: ihr Vater, und die ebenso sein geistiger Hort und Helfer wurde, wie sie ihm, dem Ruhelosen, den seelischen Frieden gab. Einstweilen vergingen freilich noch fast zwei Jahre, bevor sie endgültig mit ihren beiden kleinen Töchterchen, Eva und Isolde, zu ihm übersiedeln durfte. Vorläufig kehrte sie, nachdem sie mit Wagner zusammen alles für die Instandsetzung des Hauses vorgesehen hatte, nach München zurück — für den Sommer stellte sie ihm ihren erneuten Besuch in Aussicht. Trübe schlichen Wagner die Tage in seiner Einsamkeit, die nach dem Zusammensein mit Cosima doppelt schwer auf ihm lastete, hin.

Aus allen seinen Briefen spricht die Sehnsucht nach dem Glück, das sie ihn hatte ahnen lassen und das nun doch wieder erst ein Zukunftstraum war. „Mein Maß ist überfüllt,“ schreibt er an Pusinelli, „eine Natur, die dazu gemacht ist, in liebevoll gepflegter Ruhe unaufhörlich zu schaffen und künstlerisch zu erfinden, findet sich endlich unter einer Verwendung, wie das Leben sie mir angedeihen läßt, gemißbraucht und falsch verwendet.“ So wurde es ein um so freudigeres Fest für ihn, als am 22. Mai 1866, seinem Geburtstage, ganz unerwartet, kein Geringerer als König Ludwig zu ihm ins Zimmer trat. Der König, der die Trennung von Wagner immer noch als eine nur zeitweilige ansah, hatte ihm unzweideutig seine Verstimmung über die Niederlassung in Triebschen zu erkennen gegeben. Aber Wagner hatte auf's Bestimmteste erklärt, nicht nach München zurückkehren zu können, solange die Männer, die an seinem Sturz schuld waren, am Ruder seien. Hier, in ungehindertem persönlichen Verkehr konnten die beiden Freunde sich gegenseitig ihre Herzen ausschütten, und als der König zwei Tage später Triebschen verließ, da waren jene Entschlüsse gefaßt, die mit der Entlassung des Ministeriums von der Pfordten und der Berufung Hohenlohes der Politik Bayerns eine so entscheidende Wendung gaben.

Freilich wurde das Bekanntwerden des königlichen Besuches bei Wagner das Signal zu neuen Angriffen, die sich jetzt hauptsächlich gegen die zurückgebliebenen Freunde und Verfechter seiner Sache, „diese gebrandmarkten Abenteurer, die Komplizen des Richard Wagner“, wie der „Volksbote“ vom 31. Mai sie nannte, richteten. Die nächste Folge davon war, daß Bülow um seine Entlassung bat. Gingen doch die Wogen der Erbitterung gegen alle, die auch nur im Verdacht standen, zum Kreise Wagners zu gehören, noch immer so hoch, daß eine Pöbelrotte einem Herrn von Bülow aus Mecklenburg, der sich in München niedergelassen hatte und in gar keinem verwandtschaftlichen Verhältnis zu Hans von Bülow stand, die Fenster einwarf und in seine Wohnung eindrang. Bülow, der mit dem Gedanken umging, nach Florenz überzusiedeln, begab sich zunächst nach Triebschen, wohin seine Frau bereits einige Wochen früher gegangen war. Er konnte über die Natur ihres Verhältnisses zu Wagner nicht mehr in Zweifel sein und war bereit, in die Scheidung zu willigen; nur eine Bedingung

knüpfte er daran: um der böswilligen Klatschsucht der Welt nicht neuen Stoff zu geben und um nicht nur seine, sondern aller Beteiligten Ehre vor der Welt einigermaßen zu decken, sollte die Verheiratung erst in zwei Jahren stattfinden und Cosima inzwischen bei ihrem Vater bleiben. Doch was kümmerte Wagner die Meinung der Welt! Sollte er noch zwei Jahre aus seinem Leben ausstreichen, sollte er jetzt, wo er das Glück greifbar vor sich sah, noch einmal das ganze Elend des Alleinseins, des Wartens auf sich nehmen? Er hatte kein Bedenken getragen, den eigenen Wünschen Glück und Ehre des Freundes zum Opfer zu bringen — er trug kein Bedenken, den Freund selbst daran zu geben, denn das war die Wahl, vor die Bülow ihn stellte.

Vorerst kehrte Cosima noch einmal mit Bülow nach München zurück. Dort war mittlerweile am selben Tage, als Hohenlohe ans Ruder gelangte, Bülow zum Hofkapellmeister ernannt worden; auch die wenigstens zeitweise Rückkehr Wagners stand in Aussicht. Bülow glaubte durch ein ostentatives Zusammenleben mit seiner Frau den öffentlichen Klatsch Lügen strafen zu müssen; aber er konnte nicht verhindern, daß es im Publikum bekannt und doppelt scharf kommentiert wurde, daß in dem Hause, das er gemietet, zwei Zimmer für Wagner reserviert und regelmäßig bei seiner Anwesenheit in München von ihm benutzt wurden. Und doch war Cosima nicht zu bewegen, Bülows Verlangen Folge zu geben und auch der Besuch, den Liszt eigens in Triebschen machte, um eine Einigung, Bülows Wünschen entsprechend, zu erzielen, war ergebnislos verlaufen.

In München drängten inzwischen die Ereignisse einander: Der König hatte sich mit seiner Cousine, der Herzogin Sophie, der Schwester der Kaiserin Elisabeth von Österreich verlobt und die Wahl der jungen, schönen bayerischen Prinzessin war von allen Seiten mit freudigster Zustimmung begrüßt worden. Am 12. Oktober 1867 sollte die Vermählung stattfinden und Ludwig wünschte, das Fest durch die Erstaufführung der Meistersinger zu verherrlichen. Für den Sommer wurden Mustervorstellungen des Lohengrin und Tannhäuser vorbereitet; Wagner kam dazu nach München und durfte im Verkehr mit dem König die beglückende Hoffnung schöpfen, der Erfüllung aller seiner Pläne nahe zu sein. Auch eine kleine Verstimmung, die bei

Gelegenheit der Lohengrin-Aufführung eintrat, wurde rasch beseitigt. Der König hatte im letzten Augenblick an der Darstellung des Lohengrin durch Tichatschek, den Wagner eigens dafür erwählt hatte, dessen Erscheinung aber dem Idealbilde, das der König sich von der Gestalt gemacht, wenig entsprach, Anstoß genommen. Der junge Heinrich Vogl wurde an seiner statt mit der Rolle betraut und Wagner, der die Kränkung, die dem alten Freunde zugefügt war, wie eine persönliche empfand, reiste, ohne die Aufführung abzuwarten, nach Triebschen ab. Bülow bewährte sich hier, wie in der bald darauffolgenden Aufführung des Tannhäuser, als ein echter Dirigent von Gottes Gnaden: „Er spielt den Lohengrin wie eine der großen Beethovenschen Sonaten", so beurteilte Cornelius seine Leistung. Inzwischen war auch die Musikschule ins Leben getreten und die längst geplante neue Zeitung hatte als „Süddeutsche Presse", nachdem ihr Programm die Billigung des Ministerrates gefunden hatte, zu erscheinen angefangen. Auf Wagners Vorschlag hatte man ihre Leitung Julius Fröbel, der ihm von Wien als ausgezeichneter Journalist bekannt war, übergeben und Wagner bewies sein tätiges Interesse für das junge Unternehmen, indem er schon in der Probenummer den ersten Abschnitt einer neuen hochbedeutenden Arbeit „Deutsche Kunst und deutsche Politik" erscheinen ließ, die in den folgenden fortgesetzt wurde. Auch an den Plänen zum neuen Theater wurde eifrig weitergearbeitet. Und dabei war sein ganzes Herz doch bei den Meistersingern, die nun ihrer Vollendung sich endlich näherten und bei allen, denen er einen Einblick in die Partitur gestattete, ungeteilte Bewunderung fanden. Liszt, der bei jenem Besuch in Triebschen einen Beweis seiner unvergleichlichen Meisterschaft gegeben hatte, indem er das Werk aus der Partitur vom Blatt spielte, schrieb darüber an die Fürstin Wittgenstein: „Die Meistersinger haben mich durch Mark und Kühnheit, durch Kraft, Mut und unerschöpflichen Reichtum in Erstaunen gesetzt. Kein anderer als er wäre imstande gewesen, ein solches Meisterwerk hervorzubringen." In dem damals vierundzwanzigjährigen Hans Richter, der als Hornist im Wiener Hofopernorchester beschäftigt, durch seine außerordentliche allgemein-musikalische Begabung die Aufmerksamkeit Essers auf sich gelenkt hatte, fand er einen vortrefflichen Gehilfen, der unter seinen Augen in

Triebschen die Kopie der Partitur, das Ausschreiben der Stimmen und später die Korrektur bei der Drucklegung besorgte und dabei in täglichem Zusammensein mit dem Meister jene Einsicht in das Wesen seiner Kunst gewann, die ihn allmählich zu einem der bedeutendsten Wagner-Dirigenten der Welt machen sollte.

Infolge der Auflösung der Verlobung des Königs, die aller Welt ebenso überraschend kam, wie wenige Monate vorher die Verlobung selbst, konnte das ursprünglich für die erste Aufführung der Meistersinger festgesetzte Datum nicht länger in Frage kommen. So durfte Wagner in Muße die Schlußsteine dem herrlichen Gebäude einfügen und am 20. Oktober stand es endlich vollendet da. Mitte Dezember war der Meister in München, um selbst die Proben zu überwachen, bei denen die Leitung des Orchesters Bülow, das Einstudieren der Chöre Richter übertragen war. Bei dieser Gelegenheit kam es auch zu einer Auseinandersetzung zwischen ihm und Fröbel, der, früher ein enthusiastischer Kämpfer für die Wagnerschen Ideen, plötzlich Selbständigkeitsgelüste bekam, die ihn bald so weit von Wagners Zielen abtrieben, daß dieser seine Artikel in der „Süddeutschen Presse" abbrach. Nicht viel anders sollte es Wagner mit Herrn von Perfall ergehen, der durch seine Bemühungen vom Intendanten der Hofmusik zum Intendanten der königlichen Theater ernannt, sehr bald anfing, seine Unabhängigkeit von ihm zu beweisen, indem er ihm, wo er nur konnte, Hindernisse in den Weg legte. Da Wagner durch Klagen den Irrtum, den er mit seiner Empfehlung begangen hatte, eingestanden hätte, so blieb ihm nur übrig zu schweigen.

Am 21. Juni 1868 fand endlich die erste Aufführung statt. Wagner hatte ihr ungesehen beiwohnen wollen — wie wenig lag ihm an den äußerlichen Ehren eines Erfolges! In den Worten, die er nach der letzten Probe an die Mitwirkenden richtete und die darin gipfelten, daß das, was sie geleistet, ihn mit den freudigsten Hoffnungen für die Zukunft der deutschen Kunst erfülle, sprach es sich aus, wie hoch, wie weit über allen selbstischen Ehrgeiz hinaus er sich sein Ziel gesteckt hatte. Als er sich dann aber der Etikette gemäß bei dem König, der wie immer, allein in seiner Loge des Anfanges der Vorstellung harrte, melden ließ, drückte dieser mit solcher Ent-

schiedenheit den Wunsch aus, Wagner während des Abends bei sich zu behalten, daß Widerspruch unmöglich war. Und als dann Akt nach Akt vorüberzog und der ungeheure Eindruck des Werkes sich in immer freudigerem Beifallsjubel Luft machte, als endlich die Rufe nach dem, der dieses Unvergleichliche geschaffen, kein Ende nehmen wollten, da mußte der Meister auf einen Wink des Königs hervortreten und von der Königsloge aus dem Publikum danken. Es war eine Szene, wie die Kunstgeschichte sie selten nur zu verzeichnen gehabt hat; hier war das Wort vom Künstler, der mit dem Fürsten gehen soll, einmal zum Ereignis geworden; hier beugte sich ein König öffentlich vor dem Genie eines Künstlers und fühlte sich stolz erhoben, ihn seinem Volk als seinen Freund zeigen zu dürfen.

Und in einem Winkel des Theaters saß Wagners alte Schwester Klara. Wagner, der in seinem wechselvollen Leben nie seine warme Anhänglichkeit für seine Familie verloren hatte, hatte sie „mit völliger Gewalt kommen lassen, um ihr eine Freude und sich eine Herzstärkung an ihrer treuen, echten Empfindung von seinem Werk" zu machen. Und vielleicht waren ihm „die wenigen Worte, der Blick, der Händedruck", die sie ihm gab, eine reinere Freude, als der tosende Beifall der Menge.

Für die Neider und Feinde aber war das Signal zu erneuten Angriffen gegeben, die an Gehässigkeit und Widrigkeit ihresgleichen suchen dürften. Man schuf das Schreckbild einer Partei Richard Wagners und brachte die unglaublichsten „Enthüllungen" über ihre politischen Machinationen. Die Gattin Hans von Bülows wurde in Abwesenheit Wagners als ihr Mundstück bezeichnet, und man entblödete sich nicht, es öffentlich zu verkündigen, daß Bülow seinen raschen Aufstieg nur seiner „Gefälligkeit als Ehemann" verdanke. Wagner war sofort nach der Aufführung nach Triebschen zurückgekehrt. Eine anhaltende Fieberschwäche hatte ihn befallen, nicht zum wenigsten durch „den unvermeidlichen Ärger über störende Elemente" während der Proben hervorgerufen oder gesteigert. Dort war er seitdem fortwährend krank geblieben, in Sehnsucht sich verzehrend nach der Frau, in deren Liebe ihm das Leben allein noch von Wert war. So trafen ihn die Berichte über die unerhörten Treibereien in der Münchener Presse; er fühlte, daß Cosima jetzt ebensosehr seiner bedurfte wie er ihrer, und rasch

war sein Entschluß gefaßt. Hier konnte kein Verschleiern mehr helfen, hier galt es, der Welt zu beweisen, daß es nicht eine Komödie leidenschaftlich sinnlicher Irrungen, sondern eine Tragödie seelenerschütternder Wirrungen war, die jetzt ihrer Lösung entgegenging. Der letzte Schritt mußte getan werden; nur indem sie beide, über deren Handlungen die Welt mit tückisch lauerndem Blick wachte, ihr kühn die Stirne boten, konnten sie ihr über die Stärke und Tiefe ihrer Beziehungen die Augen öffnen. Wagner forderte Cosima auf, alle Rücksichten fallen zu lassen und zu ihm zu kommen und sie gehorchte ohne Besinnen: am 5. August 1868 traf sie bei ihm ein, um ihn bis an sein Ende nicht mehr zu verlassen.

Der König war nicht wenig ungehalten, als er von dem Geschehenen Kunde erhielt. Er hatte, besonders nach der glänzenden Genugtuung, die er dem Vielgeschmähten gegeben, immer noch gehofft, ihn dauernd an München und sich zu fesseln, er mußte jetzt einsehen, daß beides unmöglich geworden war, daß Wagner ihm nie wieder mit jener hingebenden Ausschließlichkeit angehören könne, wie in jenen überreichen Tagen, als er ihn zuerst an seine Seite rief. Zu dem Groll darüber, einen seiner schönsten Träume zerstört zu sehen, kam das Gefühl der Eifersucht, doppelt nagend für ihn, der sich seit Aufhebung seiner Verlobung immer fester in einen bitteren Weiberhaß hineingrübelte. Wagner bat den König um eine Audienz — zum erstenmal wurde er abgewiesen und es brauchte Jahre, ehe das Bewußtsein von der Größe des Freundes und seiner Bedeutung für die deutsche Kunst den Zorn des Königs zum Schweigen brachte. Auch Liszt war aufs äußerste verstimmt über Cosimas Schritt und brach alle Beziehungen zu ihr ab. Für Wagner aber wurde Cosimas Liebe zu einer so unerschöpflichen Quelle der Beglückungen, daß er sich dadurch vollauf für alles, was er um sie aufgegeben, entschädigt fühlte. „Ja, das ist ein wunderbares Wesen! Oft glaube ich nur zu träumen, daß sie mein ist“, schrieb er an seine Schwester, und ein einziges Wort, wie dieses, genügt, um uns zu zeigen, was ihr Besitz für ihn bedeutete. Und als sie ihm dann am 6. Juni 1869 noch den Sohn, den er sich so lange ersehnt, schenkte, da jubelte er aus überseligem Herzen auf: „Heute ist der glücklichste Tag meines Lebens. Jetzt erst habe ich noch gern und froh zu leben. Ein schöner, kräftiger Sohn mit hoher

Stirne und klaren Augen wird seines Vaters Namen erben und seine Werke der Welt erhalten.“ Die Geburt dieses Sohnes fiel fast zusammen mit der Vollendung des „Siegfried“, den er vor elf Jahren unter heißen Tränen in seiner Waldeinsamkeit verlassen hatte. Was hatte sich in diese elf Jahre nicht hineingezwängt an bitterem Lieben und bitterem Hassen, an verzweifeltem Ringen und herrlichem Gelingen — und jetzt sah er sein Leben immer wunderbarer zur Entfaltung kommen und alles, was ihm früher nur in phantastischen Visionen als möglich erschienen war, zur Wahrheit werden: das glückumfriedete Heim, das Weib seiner Sehnsucht, die schönen Kinder und nun auch noch seinen „Siegfried“, dessen Beendigung ihm die Zuversicht für die Vollendung des ganzen riesigen Nibelungenwerkes gab. Die stille Verklärung, mit der dieses Ereignis sein Herz erfüllte, hat einen tief ergreifenden Widerhall in dem Stück gefunden, in welchem es seine künstlerische Weihe erhielt: „Dem Siegfried-Idyll“. Aus den weichsten, einschmeichelndsten Themen des Werkes selbst gewoben, von bewundernswert künstlerischer Einfachheit in der Wahl und Benutzung der Mittel, dabei von höchster Meisterschaft im Aufbau, bildet es ein unvergängliches Denkmal seiner Liebe zu der Frau, welche dieses innig-friedliche Singen und Klingen in ihm wachgerufen. Ihr sollte es gehören und ihr wurde es am 25. Dezember 1870, dem Tage, an dem sie vor 33 Jahren zu Bellagio geboren wurde, als Morgengruß dargebracht. Von Richter war in Luzern ein kleines Orchester zusammengestellt und eingeübt worden. Leise wurden seine fünfunddreißig Mitglieder am Morgen jenes Tages in das stille Haus in Triebschen eingelassen, leise nahmen sie auf Flur und Treppen Aufstellung, und dann rauschten die heiter schönen Klänge empor an das Ohr der geliebten Frau. Die tiefempfundenen Widmungsworte, die Wagner der Partitur vorsetzte, mögen dem Leser ein Bild davon geben, wie es damals in ihm aussah:

„Es war dein opfermutig hehrer Wille,
Der meinem Werk die Werdestätte fand,
Von dir geweiht zu weltentrückter Stille,
Wo es nun wuchs und kräftig uns erstand,
Die Heldenwelt uns zaubernd zum Idylle,
Uraltes Fern zu trautem Heimatland —

Erscholl ein Ruf da froh in meine Weisen:
‚Ein Sohn ist da!‘ — der mußte Siegfried heißen.

Für ihn und dich durft' ich in Tönen danken, —
Wie gäb' es Liebestaten hold'ren Lohn?
Sie hegten wir in unsres Heimes Schranken,
Die stille Freude, die hier ward zum Ton.
Die sich uns treu erwiesen ohne Wanken,
So „Siegfried“ hold, wie freundlich unsrem Sohn,
Mit deiner Huld sei ihnen jetzt erschlossen,
Was sonst als tönend Glück wir still genossen.“

Bülow, angeekelt von den wüsten Hetzereien, in denen ihm eine so unwürdige Rolle zugewiesen wurde, hatte seine Ämter, in denen er sich gleich groß als Dirigent, Organisator und Lehrer gezeigt, niedergelegt und war nach Florenz übergesiedelt. Vorher hatte er die Scheidungsklage gegen seine Frau eingereicht und am 18. Juli 1870 wurde das Band zwischen ihr und ihm gelöst. Fünf Wochen später, am 25. August, erhielt der Bund Cosimas und Wagners in der protestantischen Kirche zu Luzern die kirchliche Bestätigung, nachdem Cosima vorher vom katholischen zum protestantischen Bekenntnis übergetreten war. Der Schwester Kläre schrieb er nach der Trauung, die „in aller Stille ohne Zeremonie und Festlichkeit“ vor sich ging, von „dem großen beruhigenden Glück, welches sein Leben jetzt verschönere und mit einem früher nie geahnten Glück erfülle“.

Überaus anheimelnd ist das Bild, das uns von Eingeweihten, wie Hans Richter und Elisabeth Förster, der Schwester Friedrich Nietzsches, von dem Leben in Wagners Triebschener Heim gegeben wird. Der erstere erzählt von Wagners Lebens- und Schaffensweise: „Wagner arbeitet den ganzen Tag über in seinem Zimmer (auch Bülow berichtet, er habe meist von acht Uhr morgens bis fünf Uhr nachmittags gearbeitet) und gönnt sich nur abends einen Spaziergang, auf welchem er gewöhnlich ernst gestimmt ist, während er zu Hause sehr gesprächig, stets voll Humor und zu Scherzen aufgelegt ist. An Sonn- und Feiertagen ist gemeinschaftliche Tafel, an der die Familie Bülow (Frau und Kinder) und der Sekretär (Richter selbst) teilnehmen; an Wochentagen speist Wagner für sich, gewöhnlich um vier Uhr. Abends pflegt er vorzulesen, namentlich E. Th. A. Hoffmannsche Er-

zählungen, die er mit unvergleichlichem Feuer vorträgt. Von den Exzentrizitäten, die ihm seine Freunde und Feinde nacherzählen, ist fast alles erfunden; er läßt sich nichts abgehen, aber von den berühmten vierundsiebzig Schlafröcken fehlen dreiundsiebzig." Daß es aber doch auch an dem, was die Welt Exzentrizitäten nennt, nicht ganz fehlte, dafür mag die folgende, überaus reizvolle Schilderung eines Abendspazierganges in Triebschen von Elisabeth Förster-Nietzsche als Beleg dienen. Augenscheinlich liebte es Wagner, wie er sich gerne Meister nennen hörte, auch äußerlich den Meister zu markieren: „Ich erinnere mich noch des letzten Abends, den ich dort verlebte: die Sonne war am Untergehen, aber schon stand der Mond voll und klar über dem leuchtenden Schneefeld des Titlis; wie nun allmählich die Sonnenbeleuchtung in das bleiche Licht des Mondes überging, wie der See und die so malerisch geformten, scharf umrissenen Berge immer zarter, duftiger und durchsichtiger wurden, sich gleichsam immer mehr vergeistigten, da stockte unser lebhaftes Gespräch und wir versanken alle in ein träumerisches Schweigen. Wir vier wandelten auf dem sogenannten Räuberweg, dicht am See, vorn Frau Cosima und mein Bruder, Cosima in einem rosa Kaschmirgewand mit breiten, echten Spitzenaufschlägen, die bis zum Saum des Kleides hinabgingen, am Arm hing ihr ein großer Florentinerhut mit einem Kranz von rosa Rosen; hinter ihr schritt würdig und schwerfällig der riesige, kohlschwarze Neufundländer, Ruß, dann folgte Wagner und ich, Wagner in niederländischem Malerkostüm: schwarzer Samtrock, schwarze Atlaskniehosen, schwarzseidene Strümpfe, eine lichtblaue Atlaskravatte, reich gefältelt, mit feinen Leinen und Spitzen dazwischen, das Künstlerbarett auf den damals noch üppigen braunen Haaren... Allmählich wurde der Bann des Schweigens gebrochen; Wagner, Cosima und mein Bruder begannen zu reden von der Tragödie des menschlichen Lebens, von den Griechen, den Deutschen, von Plänen und Wünschen. Niemals, weder vorher noch nachher, habe ich in der Unterhaltung drei so verschiedener Menschen einen gleich wundervollen Zusammenklang wiedergefunden; jeder hatte seine eigene Note, sein eigenes Thema und betonte es mit aller Kraft und doch, welche prachtvolle Harmonie! Jede dieser eigenartigen Naturen war auf ihrer Höhe, leuchtete in ihrem eigenen Glanze

Cosima Wagner
Jugendbildnis

Digitized by Google

und doch verdunkelte keiner den andern." Und Elisabeth Förster fährt fort: „Cosima schrieb damals an meinen Bruder: ‚Und indem ich unser friedseliges, durch des Meisters Genius wohl erhaben zu nennendes Leben betrachte und dabei wohl empfinde, daß die vorangegangenen Leiden unauslöschlich in die Seele eingeprägt sind, sage ich mir, daß das höchste Glück auf Erden eine Vision ist und daß diese Vision uns Armen zuteil wurde.' Und Friedrich Nietzsche schreibt noch 1888, kurz vor seiner Erkrankung: ‚Ich lasse den Rest meiner menschlichen Beziehungen billig; ich möchte um keinen Preis die Tage von Triebschen aus meinem Leben weggeben, Tage des Vertrauens, der Heiterkeit, der sublimen Einfälle, der tiefen Augenblicke ...'"

Wagner und Nietzsche — zwei Begnadete, die in ihrer ganzen Beanlagung ebensoviel Ähnliches wie Verschiedenes haben: Wagner, der Künstler, den es aus den sonnenklaren Höhen der Kunst immer wieder zu den dunkel geheimnisvollen Tiefen der Philosophie drängte und Nietzsche, der Philosoph, der die dunklen Tiefen seiner Schriften mit einem so künstlerischen Licht beleuchtete, daß sie wie Kunstwerke wirken ... Wagner aber, Künstler und Philosoph, ein Doppelwesen, ganz Impuls in diesem, ganz kühle Überlegung im nächsten Augenblick; Nietzsche hingegen ganz einheitlich, gleichsam ein Künstler-Philosoph, bei dem die Resultate philosophischen Denkens wie künstlerische Impulse in die Erscheinung traten. Diese Doppelnatur Wagners, wie sie sich noch verschärft auch in dem Menschen äußerte und ihn heute als den begeistert begeisternden visionären Kämpfer für eine Idee, morgen als den nüchternen, fast brutal rücksichtslosen Kämpfer für seine Idee zeigte, war es, was Nietzsche zuerst stutzig machte; ebenso aber war es auch diese trotzige Geschlossenheit des Nietzscheschen Wesens (infolge deren er sich immer nur ganz und gleich geben und alles Persönliche der Idee opfern mußte), was Wagner von Nietzsche endlich forttrieb. Für Nietzsche war das Ziel das Wichtigste, für Wagner sein Weg zum Ziel mindestens so wichtig wie dieses selbst, weil er ihn für den einzig möglichen hielt; Nietzsche sah in Wagner den Apostel eines herrlichen Gedankens, wie er auch ihm schon traumhaft aufgegangen war, Wagner in Nietzsche den Jünger, den alle überragenden Bekenner und Lehrer seiner Lehre. In dem

Augenblick, wo in Nietzsche Zweifel an der Alleingültigkeit von Wagners Zielen und Wegen aufzusteigen begannen und Wagner sah, daß der Jünger ihm die Gefolgschaft aufsagte, war das Ende ihrer Freundschaft besiegelt.

Auf einem Besuche in Leipzig im November 1868 hatte Wagner im Hause seiner Schwester, Frau Professor Ottilie Brockhaus, die Bekanntschaft des jungen Philologen Friedrich Nietzsche gemacht. Wenige Monate später erhielt der Vierundzwanzigjährige bereits eine Professur für klassische Philologie an der Universität Basel und entschloß sich nach einigem bescheidenen Zaudern, der Einladung, die ihm Wagner so liebenswürdig gegeben hatte, Folge zu leisten. „Wagner ist wirklich alles, was wir von ihm gehofft haben: ein verschwenderisch reicher und großer Geist, ein energischer Charakter und ein bezaubernd liebenswürdiger Mensch.“ In diesen an seinen Freund Professor Erwin Rohde gerichteten Zeilen spiegelt sich der Eindruck, den Nietzsche bei diesem ersten Besuch von Wagner empfing, und daß auch Wagner an dem so viel jüngeren Manne Gefallen fand, bewies er dadurch, daß er ihm seine Photographie schenkte. Eine Geburtstagsgratulation, die Nietzsche bald darauf Wagner sandte, beantwortete dieser mit einer Einladung, die mit den charakteristischen Worten schloß: „Nun lassen Sie sehen, wie Sie sind. Viel wonnige Erfahrungen habe ich noch nicht an deutschen Landsleuten gemacht. Retten Sie meinen nicht ganz unschwankenden Glauben an das, was ich — mit Goethe und einigen anderen — deutsche Freiheit nenne.“

In der ersten Nacht, die Nietzsche unter Wagners Dache zubrachte, wurde Siegfried geboren — wie Frau Förster erzählt, haben beide, Wagner und Nietzsche, das als ein glückbringendes Omen ihrer Freundschaft angesehen. Und in der Tat, bald schlang sich ein Band um diese drei seltenen Menschen, Wagner, Cosima und Nietzsche, das für die Ewigkeit gewebt schien. Was machte es aus, daß Wagner über dreißig Jahre älter war als Nietzsche? Der feurige Enthusiasmus, der aus allem was er sprach und tat, hervorleuchtete, umgab seine Gestalt mit einem Schimmer von Jugendlichkeit, wie andererseits der tiefe Ernst in Nietzsches Wesen und die Reife seiner Ideen diesen so viel älter erscheinen ließen. Beide aber vereinigten sich in ihrer aufschauenden Bewunderung für Frau Cosima, die Nietzsche als der

gute Geist des Freundes und als die Verkörperung alles dessen, was eine Frau verehrenswert macht, entgegentrat. Wundersame Tage waren es, die Nietzsche bei seinen häufigen Besuchen in Triebschen verlebte — wie ein Traum erschien es ihm oft, daß der Große, Vielumstrittene ihn immer tiefer in sein Wollen, Wünschen, Planen und Können hineinschauen ließ. Alles, was Wagner an geistigen Schätzen in seinem reichen Leben aufgespeichert hatte, breitete er vor dem jungen Freunde aus und wohin dieser griff, immer wieder überraschte ihn die Neuheit und der Glanz dessen, was er erfaßte. Was auch immer in ihm selbst schon an neuen Ideen gähren mochte, es dünkte ihm bedeutungslos, gemessen an der Größe der Aufgabe, die Wagner sich gesteckt hatte. Deutschland ein neues Kulturideal vorzuhalten und zugleich an seiner Verwirklichung mitzuarbeiten —, ja, das war etwas! Wie wenig besagte dem gegenüber auch die tiefgründigste philologische Leistung! Es war für ihn etwas Selbstverständliches, daß er sich in den Dienst der Wagnersache, in der er die Sache des menschlichen Fortschritts überhaupt sah, stellen müsse. Lange schon hatte er sich mit dem Problem des Geistes der griechischen Kunst beschäftigt, eine Reihe einzelner Abhandlungen waren bereits als die nächsten Resultate seiner Studien veröffentlicht; jetzt wollte es ihm erscheinen, als ob in dem, was Wagner erstrebte und in seinen Werken schon zur Verwirklichung gebracht hatte, der Geist jener höchsten Blütezeit menschlicher Kultur wieder auflebe. Warum sollte es nicht möglich sein, daß, ebenso wie aus der griechischen Kultur die griechische Kunst hervorging, aus einer neuen deutschen, jener griechischen urverwandten Kunst eine neue deutsche Kultur hervorgehe? „Zeigen Sie, zu was die Philosophie da ist," hatte Wagner ihm nach der Lektüre seines „Sokrates und die griechische Tragödie" geschrieben, „helfen Sie mir, die große ‚Renaissance' zustande bringen, in welcher Platon den Homer umarmt und Homer von Platons Ideen erfüllt, nun erst recht der allergrößte Homer wird." Und Nietzsche war entschlossen, ihm zu helfen. Schon 1871 erschien sein „die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik". Wie schwer er mit dem Stoffe gerungen, zeigen seine aus dem Nachlaß veröffentlichten Studien dazu; denn, je tiefer er sich in ihn versenkte, um so häufiger stieß er auf Gegensätze, wo er nach Übereinstimmungen forschte.

Doch das Ziel war ihm zu wichtig, der erwählte Weg zu bedeutsam, als daß er um solcher Unstimmigkeiten willen die selbst gesetzte Aufgabe hätte aufgeben sollen ... Was er später zu erkennen glaubte: „daß er sich das grandiose griechische Problem, wie es ihm aufgegangen war, durch die Einmischung der modernsten Dinge verdarb", das durfte er sich damals noch nicht eingestehen. Aus der Fülle des Materials, von der uns erst die nachgelassenen Schriften eine Vorstellung geben, griff er einiges Wenige heraus; aus dem, nach dem ursprünglichen Plan weit angelegten, umfassenden Werke wurde eine kurze Broschüre und vor allem wurden fünf Abschnitte hinzugefügt, in denen „Wagner" als die Wiedergeburt der griechischen dionysischen Kunst gefeiert wurde.

Für Nietzsche war das unerwartete Resultat der Veröffentlichung, daß sein rasch erworbener Ruf als gründlicher klassischer Philologe einen so starken Stoß erhielt, daß die Zahl seiner Hörer täglich abnahm. Wagner hatte auf einen maßlos heftigen Angriff Ulrich von Wilamowitz's auf Nietzsche mit einem offenen Schreiben an diesen geantwortet, in welchem er unter Bezugnahme auf eigene bittere Erfahrungen, die „von schwärzester Sorge um die deutsche Bildung" diktierte Frage stellte: „Wie steht es um unsere deutschen Bildungsanstalten?" In Nietzsche begrüßte er den, der berufen sei, wie er mit kühner Festigkeit die bestehenden Schäden aufgedeckt habe, auch den Weg zu ihrer Beseitigung zu weisen. Dem Freunde aber rief er in hellem Jubel zu: „Schöneres, als Ihr Buch, habe ich noch nichts gelesen! Alles ist herrlich! ... Zu Cosima sagte ich: nach ihr kämen gleich Sie: dann lange kein anderer, bis zu Lenbach, der ein ergreifend richtiges Bild von mir gemalt hat! Adieu! Kommen Sie bald ..."

Ein ergreifend richtiges Bild von sich glaubte Wagner auch aus Nietzsches Begeisterung sich entgegenblicken zu sehen und doch ist es, als seien schon damals Zweifel in Nietzsches Seele erwacht. Wohl folgte er Wagners Einladung, und zwischen dem Empfang jenes Briefes im Juni 1872 und Wagners Fortgang von Triebschen drei Monate später, hat er noch herrliche Stunden dort verlebt; wohl ließ er's sich nicht nehmen, Zeuge der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses zu sein — dann aber vergingen zu Wagners ärgerlicher Verwunderung zwei Jahre, bevor er sich dazu

brachte, den Meister in seinem neuen Heim in Bayreuth aufzusuchen und das trotz häufiger dringender Aufforderungen. Ich habe oben schon angedeutet, weshalb die Lösung des Verhältnisses naturnotwendig erfolgen mußte. Wagner begrüßte in Nietzsche den gewaltigen Vorkämpfer für seine Ideen, er liebte ihn, solange er sich selbst und nur sich selbst in ihm wiederfand; sobald er in ihm Züge entdeckte, die seinem eigenen Wesen fremd waren, eben weil sie ganz nur Nietzsche angehörten, sah er in ihm einen Abtrünnigen. Schon bei Nietzsches zweiter „Unzeitgemäßer Betrachtung": „Vom Nutzen und Nachteil der Historie fürs Leben" bemerkte er mit tadelndem Bedauern, daß „dieser Nietzsche immer seine eigenen Wege ginge". Nietzsche aber konnte das nicht entgehen und er mußte es schmerzhaft empfinden, daß man in ihm nur den „Anhänger" schätze, jeder selbständige Schritt aber unverstanden oder unerkannt blieb. Es war wie ein Akt der Notwehr, wenn er Wagner fernblieb, er mußte sich vor ihm schützen, wollte er nicht sich selbst verlieren. Zu Vieles keimte in ihm, was erst zur Reife kommen mußte, bevor er, seiner selbst sicher, ihm wieder begegnen durfte. Und noch ein anderes: Nietzsche hatte Wagners „Mein Leben", mit dem wir uns noch zu beschäftigen haben werden, schon im Manuskript kennen gelernt! Konnte das Bild, welches er hier von dem Freunde und Lehrer erhielt, dem Idealbilde, das er sich selbst von ihm gemacht, entsprechen? Für den Augenblick mußten vor der berauschenden Gegenwart des Meisters alle Zweifel verstummen — aber war es zu vermeiden, daß sie sich immer gewaltiger emporreckten, nachdem sein Glaube an ihn einmal seine erste Erschütterung erfahren hatte?

Wir werden an seiner Stelle den weiteren Verlauf des Verhältnisses schildern; hier lag uns zunächst daran, den Standpunkt zu gewinnen, von dem aus allein eine gerechte Würdigung des Verhaltens Nietzsches möglich ist.

Wir müssen unsere Schritte nun wieder zurücklenken. Die gewaltigen Ereignisse der Jahre 1870/71 waren mittlerweile heraufgezogen, und wie Nietzsche, der als Krankenwärter sich den deutschen Truppen angeschlossen hatte, so war auch Wagner von dem allgemeinen Enthusiasmus mit ergriffen worden. In begeisterten Versen hatte er beim Ausbruch des Krieges

König Ludwig, der ohne Zögern sich auf die Seite Preußens gestellt hatte, gefeiert; „dem deutschen Heer vor Paris“ sandte er einen poetischen Gruß. Als er dann hörte, daß „bereits während des Beginnes der Belagerung von Paris durch die deutschen Heere der Witz deutscher Theaterstückschreiber sich der Ausbeutung der Verlegenheiten der Feinde für die Volksbühne zuwendete“, da entwarf er in einer gut gelaunten Stunde selbst ein „Lustspiel in antiker Manier“: „eine Kapitulation“, zu dem Hans Richter die Musik schreiben sollte. Zum Glück lehnte das Berliner Vorstadttheater, dem er das Stück anonym anbieten ließ, es ab, und so wurde Hans Richter „von einer großen Angst“ befreit: „denn nun gestand er, daß es ihm unmöglich gefallen sein würde, die hierfür wirklich nötige Musik à la Offenbach zusammenzusetzen“. Wir sagten eben „zum Glück“ und die Tatsache, daß Richter wie Wagner selbst eine Musik à la Offenbach als die für den Text einzig gemäße erkannten, genügt zur Charakterisierung des Scherzes, der, in ausgelassener Stimmung im Freundeskreise vorgetragen, vielleicht wirken konnte, für den anspruchsvolleren Rahmen eines Theaters aber viel zu witz- und gehaltlos war. Noch ein anderes kommt hinzu: die Bemerkung Wagners im Vorwort zu dem Lustspiel, „er konnte darin etwas Anstößiges nicht finden, namentlich da die Pariser schon vor dem Beginne des Feldzuges unser sicher vorausgesetztes Unglück zu ihrer Belustigung sich vorgeführt hatten“, weist darauf hin, daß ihm selbst Zweifel darüber aufgestiegen waren, ob es recht und ritterlich sei, den darniederliegenden Feind in solcher Art zu verspotten. Jedenfalls hätte er, wäre das Stück wirklich, wie er hoffte, über die Bühnen Deutschlands gegangen, sich und seinen Werken die Pforten der französischen Theater für lange Zeit versperrt.

Ganz er selbst ist Wagner in dem Kaisermarsch, in welchem seine Bewunderung für die unvergleichlichen Taten der deutschen Armee und seine Freude über das endliche Wiedererstehen des deutschen Reiches einen hinreißend schwungvollen Ausdruck gefunden haben. Seinem Plane nach sollte die Komposition während des Einzuges der zurückkehrenden Sieger in Berlin aufgeführt und der Schlußchor:

„Heil, Heil dem Kaiser!
König Wilhelm!
Aller Deutschen Hort und Freiheitswehr!“

von sämtlichen — vorher vorbereiteten — Truppen angestimmt werden. Dieser Wunsch wurde leider nicht erfüllt. Dafür aber machte das Stück bald die Runde durch die deutschen Konzertsäle.

Ich glaube, Nietzsche hat etwas zu tief geschürft, wenn er die Symbolik des Kaisermarsches, in den auch Luthers Hymne „Ein feste Burg ist unser Gott“ machtvoll hineinklingt, dahin deutete, daß Wagner dem Volke der Reformation jene Kraft, Milde und Tapferkeit zutraue, welche nötig ist, um „das Meer der Revolution in das Bett des ruhig fließenden Stromes der Menschheit einzudämmen“. Mir will das Werk vielmehr als eine Apotheose des deutschen Geistes erscheinen, der, gekräftigt durch sein Vertrauen in Gott („Ein feste Burg“) und seine Zuversicht in seine Führer („Heil dem Kaiser“) so Gewaltiges vollbracht hatte.

Inzwischen hatte Wagner auch den letzten Teil des Ring-Zyklus, die Götterdämmerung, in Angriff genommen. Und immer energischer drängte sich die Frage in den Vordergrund, wo und wie der Welt das Werk erschlossen werden solle, in welchem Wagner und seine Freunde nicht nur die vollkommenste Erfüllung ihres dramatischen Ideals, sondern darüber hinaus eine künstlerische Tat sahen, die, wie ein Unwetter die Luft reinigend, eine neue Kultur vorbereiten, eine neue Renaissance anbahnen würde. Die herrlichen Pläne für ein Theater in München waren längst aufgegeben. Semper hatte sich den Unwillen des Königs dadurch zugezogen, daß er, von Jahr zu Jahr hingehalten und allmählich alle Hoffnung auf eine Verwirklichung seiner Entwürfe verlierend, Bezahlung für seine Mühen verlangt hatte. Diese wurde ihm ohne weiteres bewilligt, aber von einer Ausführung dieser Entwürfe konnte nun keine Rede mehr sein. Auch Wagner hatte des Königs Ungnade auf sich geladen, weil er sich geweigert hatte, die Hand zu ganz unzulänglichen Aufführungen einzelner Teile des Ringes in München zu bieten. Daß durch solche sein Werk auf das Niveau einer Opern-Novität herabgedrückt, daß all das Große, was er sich von der besonderen Art der Vorführung des schon durch seine riesige Anlage aus

dem Rahmen des üblichen heraustretenden Werkes versprach, zunichte gemacht würde, das hatte er keine Gelegenheit dem König klar zu machen, da dieser sich weigerte, ihn zu empfangen. Wir brauchen die unerquickliche Angelegenheit nicht im einzelnen zu verfolgen: genug, daß Richter, der zur Direktion des Rheingold nach München berufen war, kurz vor der Hauptprobe sein Entlassungsgesuch „wegen der Mangelhaftigkeit der szenischen Ausführung“ einreichte, und die Aufführung schließlich unter Wüllners Leitung vor sich gehen mußte. Trotzdem bestand der König darauf, daß auch die Walküre in Angriff genommen werde, und Wagner erklärte sich schließlich bereit, selbst die Direktion zu übernehmen, wenn man ihm völlig freie Hand bei den Vorbereitungen lasse und den Intendanten von Perfall in der Zwischenzeit beurlaube. Auf diese Bedingungen wollte der König nicht eingehen — man zog es vor, nach einem anderen Dirigenten Umschau zu halten. Wagner aber, dem seit dem Bekanntwerden der bevorstehenden Aufführung der Walküre in München von allen Seiten Gesuche um Überlassung des Werkes zugingen, hielt es für ratsam, eine Erklärung zu veröffentlichen, in welcher er, unter Hinweis auf seinen früher schon bekanntgegebenen Plan einer Aufführung des ganzen „Ringes“ als Bühnenfestspiel auf einer eigens dazu erbauten Bühne in einer der mindergroßen Städte Deutschlands, die Verwirklichung dieses Planes für das Jahr 1872 in Aussicht stellte. In Bayreuth, der alten, in herrlicher Umgebung im Herzen Deutschlands gelegenen markgräflichen Residenzstadt, glaubte er den geeigneten Platz gefunden zu haben, und so ging er jetzt mit der ihm eigenen zielbewußten Energie an die Durchführung des Unternehmens. In Bayreuth selbst fand er das freudigste Entgegenkommen; der Bürgermeister Theodor Muncker und der Bankier Friedrich Feustel stellten ihren Einfluß und ihre organisatorische und kaufmännische Begabung in den Dienst seiner Sache, die Stadt überließ ihm einen Platz in günstigster Lage für das Theater und auch für den Bau einer eigenen Villa wurde bald eine geeignete Stelle gefunden. Nun hieß es, die Mittel zu beschaffen. Für das eigene Haus glaubte er Anspruch auf des Königs Hilfe zu haben: „Ich habe dies dem König von Bayern unumwunden zu verstehen gegeben und hierzu hatte ich ein Recht, da seine allerersten Versicherungen, auf welche hin ich

mit ihm in Verbindung trat, dieses eine betrafen, daß ich aller Lebenssorgen enthoben, ungestört meiner freien Kunstübung leben können sollte." Zuerst hatte es den Anschein, als solle seine Erwartung enttäuscht und damit das ganze Unternehmen ins Wanken gebracht werden, denn der König hoffte immer noch, dem Werk, mit dem er sich so innig verwachsen fühlte, in München die Heimstätte bereiten zu können und entschloß sich schwer, diesem Lieblingsgedanken zu entsagen. Doch schließlich brachte sein großherzig künstlerischer Sinn alle persönlichen Wünsche zum Schweigen und frohen Herzens konnte Wagner, der königlichen Huld und Hilfe von neuem gewiß, den Bau seines Hauses in Angriff nehmen. Die Kosten für den Theaterbau und für die Aufführungen waren auf dreimalhunderttausend Taler veranschlagt und diese Summe hoffte man durch Ausgabe von tausend Patronatsscheinen zu je dreihundert Talern aufzubringen, wobei ein Schein von drei Personen zusammen erworben werden konnte, deren jeder dafür ein Platz für die Festspiele zustand. Karl Taußig übernahm die geschäftliche Durchführung des Planes, für dessen Förderung sich mit besonderer Energie die Gemahlin des preußischen Hausministers von Schleinitz einsetzte. Die Propaganda, die von ihnen in der Reichshauptstadt eingeleitet wurde, fand tatkräftige Unterstützung durch Wagner selbst, der noch einmal seinen Widerwillen gegen das Konzert-Dirigieren überwand und im Königlichen Opernhause in Berlin u. a. Bruchstücke aus dem „Ring" zur Wiedergabe brachte. Vorher schon hatte er in einer Sitzung der Königlichen Akademie der Künste, die ihn zu ihrem auswärtigen Mitglied ernannt hatte, seinen Aufsatz „Über die Bestimmung der Oper" vorgetragen, eine überaus geistvolle Studie, in der er dem oft erhobenen Vorwurf gegenüber, daß die Schuld an dem Verfall des modernen Theaters die Oper treffe, zu beweisen suchte, daß sie allein es sei, durch die eine Regeneration des Theaters erreicht werden könne.

Damals traf Wagner auch mit Bismarck zusammen, ohne daß aber dadurch die Hoffnung des Meisters auf eine Unterstützung seines Unternehmens durch das Reich erfüllt wurde. Wagner hatte seine Karte im Reichskanzlerpalais abgegeben und erhielt darauf eine Einladung zu einer Soiree. Bismarck, der bei aller Liebe zur Musik sich nie sonderlich für des Meisters

Werke zu erwärmen vermochte — er hatte, als Wagner ihm im Februar 1871 sein Gedicht „an das deutsche Heer" zusandte, in der Antwort sein „lebhaftes, wenn auch zuweilen mit Neigung zur Opposition gemischtes Interesse" für seine Werke betont — soll den Eindruck, den er von Wagner empfing, dahin summiert haben, „er sei doch auch nicht ohne Selbstbewußtsein, aber ein so hohes Maß davon, wie er es bei Wagner angetroffen, sei ihm bei einem Deutschen noch nicht vorgekommen".

Um sich auch die Mithilfe der Minderbemittelten zu sichern, wurde einer Anregung des Mannheimer Musikalienhändlers Emil Heckel gemäß, die Gründung von Wagnervereinen beschlossen, deren erster in Mannheim selbst ins Leben trat und die, wenn auch die Erwartungen, die man an sie in materieller Hinsicht geknüpft hatte, enttäuscht wurden, doch im Laufe der Jahre nicht wenig zum Verständnis und zur Verbreitung der Ideen des Meisters beigetragen haben. An sie, oder besser an „den deutschen Wagnerverein" richtete Wagner im Dezember 1871 seinen „Schlußbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles, der Ring des Nibelungen, bis zur Gründung von Wagnervereinen begleiteten", einen Rückblick auf die bisherigen Schicksale seines Werkes und einen hoffnungsfreudigen Ausblick auf seine Zukunft, die ihm durch die werktätige Begeisterung aller Klassen des deutschen Volkes endlich gewährleistet schien.

Doch Tausigs Pläne gingen weiter: ein Orchester sollte in Berlin gegründet werden, das unter seiner Leitung die eingehendere Bekanntschaft des Publikums mit den Werken des Meisters vermitteln und zugleich den Stamm des Bayreuther Orchesters bilden sollte. Da wird all dieses aussichtsfrohe Planen mit einem Schlage vernichtet, ein typhöses Fieber rafft den kaum Dreißigjährigen dahin. — Seit jenen Sommertagen des Jahres 1858, wo er, mit Liszts Empfehlung ausgerüstet, zuerst bei Wagner in Zürich einkehrte, hatte er unentwegt zu ihm gestanden: trotz seiner umfangreichen Konzert- und Lehrtätigkeit hatte er Zeit gefunden, den Klavierauszug der Meistersinger anzufertigen; seine künstlerische und gesellschaftliche Stellung, seine selbstlose Begeisterung, seine organisatorische Begabung hatten ihn zu einer der kraftvollsten Stützen des Meisters gemacht. Und wieder einmal sieht Wagner an einem entscheidenden Wendepunkt seines

Lebens seine Hoffnungen gefährdet; es ist, als wolle das Schicksal immer von neuem seine Spannkraft auf die Probe stellen.

Dem frühreifen Genius des Entschlafenen aber widmete er die folgenden Verse, die seinen Grabstein schmücken:

„Reif sein zum Sterben, des Lebens zögernd blühende Frucht,
Früh reif sie erwerben in Lenzes jäh erblühender Flucht,
War es dein Los, war es dein Wagen —
Wir müssen dein Los, wie dein Wagen beklagen."

Doppelt schmerzlich wird es nach dem eben Gesagten den Leser, der Wagners „Leben" kennt, berühren, wenn er sich des wenig sympathischen Bildes erinnert, das er darin von Taußig erhält. Und unwillkürlich fällt mir dabei ein vortreffliches Wort ein, das Wagners Biograph Glasenapp einmal in anderem Zusammenhange braucht: „Wenn die historische Wahrheit dadurch gefördert wird, so geschieht es auf Kosten einer naheliegenden Pietät!"

Der „Bayreuther Gedanke" hatte sich inzwischen bereits zu viele Freunde erworben, als daß der Verlust selbst eines so wichtigen Helfers wie Taußig seine Verwirklichung aufhalten konnte. In dem Maschinenmeister des Darmstädter Hoftheaters Karl Brandt hatte Wagner einen Freund gefunden, dessen Ergebenheit und Genialität die kühnsten Erwartungen für die Überwindung der ungeheuren Schwierigkeiten des Werkes erweckte. Zugleich wurden die Pläne für den Theaterbau, der auf Brandts Empfehlung dem Hofbaumeister Otto Brückwald in Leipzig übertragen war, so energisch gefördert, daß die Grundsteinlegung für den 22. Mai 1872 (des Meisters neunundfünfzigsten Geburtstag) angesetzt und der Sommer 1873 für die erste Aufführung des Festspiels in Aussicht genommen werden konnte.

Und nun hieß es Abschied nehmen von dem Triebschener Idyll, der Stätte höchster und reinster Beglückungen, wo der so lange vom Schicksal Umhergetriebene die Ruhestätte gefunden hatte, wo ihm an der Seite einer ihm ebenbürtigen, für ihn nur lebenden, in ihm ganz aufgehenden Frau eine kaum noch erhoffte Seligkeit erblüht, wo ihm sein Sohn, der ersehnte Erbe seines Namens geboren war, wo sein schöpferisches Genie so viele seiner herrlichsten Früchte gezeitigt hatte. Nun hieß es, die stille, wellenumrauschte Insel der Seligen vertauschen mit der Stadt, die er wie der

Prinz des Märchens aus ihrem langen Schlummer erweckt hatte, daß ihr Name mit einem Schlage zum Inbegriff alles dessen geworden war, was den Kampf gegen Rückschritt, Schwäche und Falschheit und die Hoffnung auf ein in Fortschritt, Kraft und Wahrheit erblühendes neues Leben der Kunst und der Kultur überhaupt bedeutete, der Stadt, wo ihn viel an Mühen, aber auch viel an herrlichstem Gelingen erwarten sollte.

Ende April 1872 siedelte die Familie nach Bayreuth über.

Die Schriften aus den Jahren 1867 – 1870

Wir haben noch einer Reihe größerer und kleinerer Abhandlungen zu gedenken, die in Triebschen entstanden. Wir erwähnten bereits „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, dessen Veröffentlichung in der „Süddeutschen Presse“ eine so unliebsame Unterbrechung erfuhr und das dann 1868 in Buchform erschien.

Der folgende Satz, mit dem Wagner die Schrift einleitet, bildet gewissermaßen den Angelpunkt, um den seine Ausführungen sich drehen und deutet zugleich die Quelle an, aus der ihm die Anregung dazu zufloß. „In seinen vortrefflichen „Untersuchungen über das europäische Gleichgewicht“ schließt Konstantin Frantz seine Darstellung des in der napoleonischen Propaganda ausgesprochenen Einflusses der französischen Politik auf das europäische Staatensystem mit folgendem Satz ab: „Es ist eben nichts anderes, als die Macht der französischen Zivilisation, worauf diese Propaganda beruht und ohne welche sie selbst ganz machtlos sein würde. Sich der Herrschaft dieser materialistischen Zivilisation zu entziehen, ist darum der einzig wirksame Damm gegen diese Propaganda. Und dies gerade ist Deutschlands Beruf, weil von allen Kontinentalländern nur Deutschland die erforderlichen Anlagen und Kräfte des Geistes und Gemütes besitzt, um eine edlere Bildung zur Geltung zu bringen, gegen welche die französische Zivilisation keine Macht mehr haben wird. Das wäre die rechte deutsche Propaganda und ein sehr wesentlicher Beitrag zur Wiederherstellung des europäischen Gleichgewichtes.““

Eine kurze Übersicht über die Entwicklung, die die Kunst in Deutschland und Frankreich genommen hat, führt Wagner dann zu dem unanfechtbaren Satz: die französische Zivilisation sei ohne das Volk (d. h. ganz nur dem Geschmack und Wesen der Fürsten entsprechend), die deutsche Kunst ohne die Fürsten (d. h. ganz nur aus dem Wesen des Volkes) entstanden. Wenn aber Wagner daraus folgert: „Die erstere könne zu keiner gemütlichen Tiefe gelangen, weil sie das Volk nur überkleide, nicht aber ihm in das Herz dringe; der zweiten gebräche es dagegen an Macht und adliger Vollendung, weil sie die Höfe der Fürsten noch nicht erreichen und die Herzen der Herr-

scher dem deutschen Geiste noch nicht erschließen konnte", so scheint Wagner erstens der Eigenart des französischen Volkes, die sich so stark in ihrer Kunst spiegelt, nicht Rechnung zu tragen und zu vergessen, daß schließlich die französischen Könige doch auch — Franzosen waren; zweitens aber, um seines Argumentes willen, doch „die Macht und adlige Vollendung" der deutschen Kunst (Lessing, Schiller, Goethe, Gluck, Mozart, Beethoven usw.) viel zu gering anzuschlagen.

In beredten Worten schildert er dann die Macht des deutschen Geistes, wie sie sich in dem gewaltigen Erwachen des achtzehnten Jahrhunderts bewährte, das dem Vaterlande nicht nur so viele seiner größten Männer, sondern auch „den deutschen Jüngling" schenkte, der auf blutigem Schlachtfeld dem Volke seine Freiheit, den Fürsten ihre verwirkten Throne wiedereroberte. Und wie ward dieser „Jüngling" gelohnt? „Es gibt in der Geschichte keinen schwärzeren Undank als den Verrat der deutschen Fürsten an dem Geist ihres Volkes. Wie war es möglich, daß sie der unvergleichlich glorreichen Wiedergeburt des deutschen Geistes (nach den Freiheitskriegen) mit gänzlicher Unbeachtung zusehen mochten?" „Der Grund der Verderbnis des deutschen Herzens gerade in diesen höchsten Regionen der deutschen Nation" lag darin, daß ihre Höfe von der französischen Zivilisation beherrscht wurden und beispielsweise unter Kunstpflege im Grunde nichts anderes als Herbeischaffung eines französischen Balletts oder einer italienischen Oper verstanden. „Der deutsche Jüngling, den es trieb, das ihm dereinst von Tacitus gespendete Lob durch Erneuung und Kräftigung der persönlichen und gesellschaftlichen Sittlichkeit zu verdienen, wurde als Demagoge den peinlichen Gerichten übergeben." Aus diesem Geist der Reaktion gegen den Aufschwung der Freiheitskriege erklärt sich Wagner die Tatsache, daß die hohe Stufe der Empfänglichkeit, auf welche uns das Kunstgenie der deutschen Wiedergeburt erhoben, so schnell wieder herabsank. In voller Erkenntnis des Einflusses, den das Theater auf den Volksgeist auszuüben vermag, nahm man es „den Erben Schillers und Goethes und überließ es den Rossini und Spontini". — Es wird dann abermals eines jener übertrieben pessimistischen Bilder der deutschen zeitgenössischen Kultur entworfen, die wir schon kennen, dabei aber immer wieder auf die unver-

wüstliche Kraft des deutschen Wesens, wie es sich „abseits des durch offiziellen Mißverstand verwahrlosten öffentlichen Geisteslebens der Deutschen" äußert, hingewiesen, und daraus die Gewißheit genommen, daß die Begründung einer wirklichen deutschen Zivilisation erreichbar wäre, wenn deutsche Fürsten das rechte Beispiel dazu geben würden.

Ein solches Beispiel gaben die bayerischen Könige Ludwig I. und Maximilian, die den deutschen Fürsten durch ihr kunstfreudiges Wirken bewiesen, daß es „sehr wohl eine deutsche Kunst gebe und daß es schön und würdig sei, sie zu pflegen". Dieses ihr Wirken auf den verschiedensten Gebieten geistiger und künstlerischer Betätigung wird nun geschildert und zugleich auch gezeigt, weshalb die Bemühungen Maximilians, auch das Theater zu fördern, erfolglos bleiben mußten. Sie mußten es, weil man an diese Aufgaben ohne eine Ahnung davon herantrat, daß im Theater der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung liege, daß — und hier tritt uns wieder das Wagnersche Kunstideal in all seiner Größe, aber auch in all seiner stolzen Ausschließlichkeit entgegen — kein anderer Kunstzweig je zu wahrer Blüte und volksbildender Wirksamkeit gelangen könne, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Anteil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert sei. Von neuem wird dann die Bedeutung des Theaters, „dieses dämonischen Abgrunds von Möglichkeiten des Niedrigsten und Erhabensten" gepriesen und betont, daß auch die bildende Kunst, die einzig nur noch als „Kunst" verstanden werde, von dem Theater so stark beeinflußt werde, daß ihre gegenwärtige, „der unschönsten Maniriertheit und trockensten Unproduktivität immer mehr verfallenden Leistungen ganz ebenso aus diesem schlechten Zustande des Theaters zu erklären seien, wie die Verzerrung des allgemeinen Geschmacks und der Verfall der öffentlichen Moralität in hohem Maße darauf zurückgeführt werden müssen". Die Macht des Theaters beruht nun wesentlich auf der mimischen Kunst und dieser widmet Wagner deshalb eine eingehende Betrachtung, in welcher das Wesen des Realismus und Idealismus in außerordentlich geistvoller Weise erforscht wird. Wohin der Realismus führt, sieht man an den Franzosen, bei denen man schließlich nur noch Theater und theatralische Virtuosität gewahrt; dagegen bewährt der Deutsche seinen

angeborenen Idealismus durch die Art, wie sich die deutschen Schauspieler den Geist der Schillerschen Kunst aneigneten. Die gewaltige Sympathie, welche damals Jugend und Volk für das Theater ergriff, durfte die reichsten Hoffnungen eröffnen; da setzte jene vorher angedeutete Reaktion ein und wurde der deutschen Kunstblüte ebenso verderblich wie dem politischen Aufschwung der Deutschen. Was war zu erwarten, wenn die Wirksamkeit eines Theaterintendanten, welcher ein Goethe sich mit Begeisterung hingegeben hatte, jetzt „zweiundzwanzigjährigen Jagdjunkern" überliefert wurde? Nichts kann den Verfall des Geschmacks, der nun eintrat, treffender kennzeichnen als die Tatsache, daß zwei der idealsten deutschen Geistesschöpfungen, der „Tell" und der „Faust" in ihrer Vertonung durch einen Italiener (Rossini) und einen Franzosen (Gounod) vom deutschen Publikum bejubelt wurden. Die Ursachen und Größe dieser Verflachung wissen augenscheinlich unsere Literaten ebensowenig zu begreifen, wie die bildenden Künstler und Musiker, und die Frage ist nun, wie sich die Schule dazu stellt, aus der einstmals trotz alles pedantischen Zopftums Männer wie Winckelmann und Lessing hervorgegangen waren, und in der es so recht zum Bewußtsein gekommen war, was unter „Deutsch" zu verstehen sei, nämlich: die Sache, die man treibt, abseits von allen Nützlichkeitsrücksichten — „um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben!" Um die Schule streiten sich Kirche und Staat. Die Kirche, die einst z. B. durch die Tätigkeit der Väter Jesu von größter Wichtigkeit für das Geistesleben war, die Männer wie Michelangelo und Palestrina in ihren Dienst zog, hat längst aufgehört, „ein geistiger Belebungsquell" zu sein. Der Staat hinwiederum ist zunächst nur „der Vertreter der absoluten Zweckmäßigkeit" und erkennt nur das an, was unmittelbar nützliche Zwecke nachweist. Es berechtigt nun zu großen Hoffnungen, daß neuerdings in allen deutschen Ländern das Bedürfnis zur Veredlung der Staatstendenz gefühlt wird; die Begründung des Maximilianeums in München, als einer Schule für höhere Staatsbeamte, in welcher Nützlichkeitszwecke und ideale Bildung gleichmäßig gepflegt werden, kann als Beweis dafür gelten.

Ist es nun das Wesen der Kunst, keinem unmittelbaren Nützlichkeitszwecke zu dienen, so kann es ganz rein auch nur da zum Ausdruck gebracht

werden, wo der Gedanke des Nützlichkeitszweckes überhaupt nicht vorhanden sein darf. Das aber ist nur der Fall, wenn ein Fürst sich ihrer annimmt, da dieser, wie Wagner das schon in „Staat und Religion" ausgeführt hat, von jener Not völlig befreit ist, welche das allgemeine Zweckmäßigkeitsgesetz hervorrief, und schon durch das Recht der Gnade als über ihm stehend bezeichnet ist. Ihm allein ist der Vorzug eines ganz zwecklosen Interesses und damit eines ganz reinen Genusses an Kunst und Wissenschaft gestattet. — Ihm könnte in seinen Bestrebungen eine mächtige Hilfe im Adel erwachsen, der sich von jeher seiner ganzen Tendenz nach als der Nötigung, auf das rein Nützliche auszugehen, überhoben betrachtete.

Der Punkt nun, auf dem der feingebildete Kunstgeschmack solcher Bevorzugten mit dem Bedürfnis des Volkes zusammentrifft, ist das Theater. Dieses kann aber nicht höchsten idealen Zwecken dienen, solange das Publikum bezahlt und fordert und der Mime bezahlt wird und deshalb dem Publikum gewährt — nicht was ihm heilsam ist, sondern was seinem Gaumen schmeichelt. Diesem Übelstande kann nur durch das Einschreiten von seiten der auf das Ideale gerichteten höchsten Staatsmacht abgeholfen werden, und zwar durch Veredlung des Charakters der theatralischen Vorstellungen selbst. Das ist aber durchgreifend auch bei den königlichen Theatern nicht möglich, da sie ohne ein bezahlendes Publikum, das, da es eben zahlen muß, auch zu Forderungen berechtigt ist, nicht denkbar sind. Es muß deshalb ein von den Nötigungen des üblichen Theaterverkehrs völlig unabhängiger Boden geschaffen werden und das könnte nur in besonderen Aufführungen, „Mustervorstellungen", geschehen, mittels deren dann die vollendete Ausbildung eines bisher gänzlich mangelnden deutschen Stiles auf dem Gebiete des lebendigen Dramas ermöchlicht würde. Unter einem solchen aber wäre zu verstehen: die vollkommen erreichte und zum Gesetz erhobene Übereinstimmung der theatralischen Darstellung mit dem dargestellten wahrhaft deutschen Dichterwerke.

Der deutsche Geist, jener ideale Geist, der nicht nur nach Nützlichkeitsprinzipien handelt, war es, der einst Preußen die Kraft zu seinem Aufschwunge gegen die französische Herrschaft gab; nur in dem idealen Aufschwung der großen Schöpfer der deutschen Wiedergeburt des achtzehnten

Jahrhunderts ist er noch nachweisbar. „Diesem Geiste im deutschen Staatswesen die voll entsprechende Grundlage zu geben, so daß er frei und selbstbewußt aller Welt sich kundgeben kann, heißt aber so viel, als selbst die beste und einzig dauerhafte Staatsverfassung gründen.“

Auch in dieser Arbeit stehen, wie in so vielen Wagnerschen Lichthelles und Grüblerisch-dunkles, Mögliches und Unerreichbares Seite an Seite. Aber eins fordert unsere bedingungslose Bewunderung heraus und das ist die Unerschrockenheit, mit der er den Fürsten vorwirft, was sie an dem deutschen Geiste gesündigt und sie ermahnt, dem lange und grausam unterdrückten wieder Recht und Geltung zu gewähren.

Die ebenfalls zu jener Zeit entstandenen, unter dem Titel „Zensuren“ zusammengefaßten Aufsätze, sind wohl das unerquicklichste, was Wagner überhaupt geschrieben hat. In den „Aufklärungen über das Judentum in der Musik“ ist der Streit, der vorher der Sache gegolten hatte, ganz in das Gebiet des Persönlichen herabgezogen. Geradezu verblüffen muß die Gereiztheit, die in jedem Gegner einen Juden oder Judensöldling sieht und schließlich geradezu nichtwagnerisch mit jüdisch identifizieren möchte. Wieder überrascht der Mangel an Logik, wenn Wagner auf der einen Seite sagt, daß es „die Schwäche und Unfähigkeit der nachbeethovenschen Periode unserer deutschen Musikproduktion“ war, welche die Einmischung der Juden in dieselbe zuließ, und auf der anderen Seite die Juden für die Verflachung der Musik nach Beethoven verantwortlich macht. Wenn er dann, um „das innere Getriebe der gegen ihn eingeleiteten Judenverfolgung“ zu kennzeichnen, erzählte, daß Männer wie Adolf Stahr und Robert Franz zuerst verheißungsvoll für ihn eingetreten, dann aber plötzlich verstummt seien und damit den Verdacht auf sie warf, von den Juden gekauft worden zu sein, so mußte das bei dem hohen Ansehen, das diese Männer genossen, außerordentlich verbitternd wirken. Und wenn er sich schließlich zu einem Angriff auf Robert Schumann, diesen ehrlichsten und deutschesten Künstler hinreißen ließ und behauptete, „durch die Einmischung des jüdischen Wesens“ sei die Musik seiner zweiten Periode schwülstig und seicht geworden, so brauchen wir nur an die B-Dur-Symphonie, das Klavierkonzert, die Kammermusikstücke u. a. zu denken, um zu erkennen, wie unberechtigt solche

Vorwürfe sind, ganz abgesehen davon, daß fast alle Werke seiner ersten Periode, also die von Wagner am höchsten geschätzten, gerade während der Zeit seiner intimen Freundschaft und seines fast täglichen Verkehrs mit Mendelssohn entstanden.

Die Aufsätze über Bücher von Riehl, Ferdinand Hiller und Eduard Devrient erschienen zuerst anonym in der Süddeutschen Presse und Norddeutschen Allgemeinen Zeitung, was den doppelt wundernehmen muß, der sich erinnert, mit welcher Verachtung Wagner selbst über die gesprochen hatte, die ihn unter dem Deckmantel der Anonymität angriffen. Wenn man weiter daran denkt, daß es sich in allen drei Fällen um Männer handelt, die er unter seine Gegner rechnete, so kann man nicht daran zweifeln, daß der Wunsch, Rache zu nehmen, ihm bei der Abfassung die Feder führte. Mit einem gewissen Gefühl der Beschämung sieht man den Dichter des Parsifal einem unbedeutenden Machwerk, wie Devrients „Erinnerungen an Felix Mendelssohn" zwölf Druckseiten widmen; und wenn man aus den Schmähartikeln gegen Wagner ein Schimpflexikon zusammengestellt hat, so könnte man ein ganz respektables Seitenstück dazu aus den „Zensuren", ja schon allein aus der einen über Devrient, schaffen. Es wimmelt darin von Ausdrücken wie Ladendienerdeutsch, Nähmamselldeutsch, Handlangerdeutsch, niedrig gebildetes Rezensentendeutsch, Kutscherdeutsch usw. Mit verächtlicher Ironie heißt es schließlich: „Es liegen unserer Erkenntnis Zeugnisse für das bedeutende Ansehen, in welchem der Verfasser steht und lange Zeit gestanden hat, vor" und die Namen Mendelssohn und Paul Heyse werden im Zusammenhang damit genannt. Und dabei hat Wagner augenscheinlich ganz vergessen, daß dieser selbe Devrient der Verfasser einer großen dreibändigen „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" war und er selbst im Jahre 1849 eine längere Rezension darüber geschrieben hatte, in der er „zu dem Zweck völliger Aufklärung über diesen wichtigen Gegenstand nichts angelegentlicher zu empfehlen hat, als dieses Buch". „Mit dem edelsten Eifer", so heißt es weiter, „im Gefühle höchster sittlicher Berechtigung tritt der Verfasser dem Staate entgegen ... Welcher Edle, ja welcher irgend Einsichtsvolle sollte ihm nicht den gesegnetsten Erfolg seines Strebens wünschen?" Als Wagner das niederschrieb, nannte er Devrient seinen Freund

und setzte große Hoffnungen für die Einführung seiner Werke auf seine Tätigkeit als Hoftheaterintendant — als er seine „Zensur" erscheinen ließ (die er sogar unter dem Pseudonym „Drach" auch noch als Broschüre veröffentlichte), hatte Devrient diese Hoffnungen bitter enttäuscht. ... Richard Wagner in einem solchen Kampfe, und noch dazu mit geschlossenem Visir, — es ist kein erfreulicher Anblick und wird es noch weniger, wenn man an die herrlichen Worte denkt, in welchen er in „Staat und Religion" das Wesen wahrer Religiosität als Entsagung, Aufopferung, unerschütterliche Sanftmut und erhabene Heiterkeit des Ernsts gepriesen hatte! ...

Auch die hochwichtige Schrift „Über das Dirigieren" würde unendlich gewonnen haben, wenn die persönlichen Ausfälle gegen andere zeitgenössische Künstler fortgeblieben wären. Auch hier lesen wir wieder von dem „perfidzartsinnigen Ehrgeiz" Mendelsohns und dem „seichten Schwulst" der Schumannschen Musik; Johannes Brahms wird als der heilige Johannes ironisiert und mit herablassendem Spott als „eine ganz respektable Erscheinung" charakterisiert; Joachim wird zwar — Wagner sagt, er spreche von bloßem Hörensagen — als Vortragskünstler gelten gelassen, nur aber, um das durch seinen mehrjährigen vertrauten Umgang mit Liszt zu erklären; im übrigen wird auch über ihn, „den Hochschulmeister", die Schale des Hohnes ausgegossen: man sage, er erwarte einen neuen Messias für die Musik: „sollte es ihm selbst begegnen, der Messias zu sein, wenigstens dürfte er dann hoffen, von den Juden nicht gekreuzigt zu werden!" Wer den hohen Ernst, mit dem ein Joachim und Brahms ihrer Kunst gegenüberstanden, kennt, wird sich mit Bedauern von diesen Angriffen, die der Angegriffenen ebenso unwürdig waren wie des Angreifers, abwenden. Daß danach ein Lachner, Reinicke, Hauptmann, Rietz, Lobe, Dessof nicht besser wegkommen, ist selbstverständlich, sie werden zusammen mit allen anderen deutschen Kapellmeistern in Bausch und Bogen als unfähig und unberufen verworfen: „Vom höheren Standpunkte einer wirklich künstlerischen Leistung aus, ist dieses Dirigieren gar nicht in Betracht zu nehmen. Und hierüber ein Wort zu sprechen, kommt mir, und zwar mir allein, unter allen jetzt lebenden Deutschen zu."

Wenn Wagner dann aber das Thema „Dirigenten" verläßt und zu dem

„das Dirigieren“ übergeht, so sagt er Worte, die von geradezu grundlegender Bedeutung sind. Genau wie man im Klavierspiel vor Liszt einem sogenannten klassischen Stil gehuldigt hatte, dessen Wesen in einem so getreuen Befolgen der Angaben des Komponisten bestand, daß nicht die geringste Freiheit von seiten des Ausführenden geduldet wurde, so hatten auch die Dirigenten in einer textgetreuen Wiedergabe und einheitlichen Temponahme das Wesen künstlerischer Reproduktion gesehen. Das mag uns unendlich rückständig erscheinen; daß es trotzdem aber ebensowenig ein Grund war, sie alle unfähig zu nennen, wie es etwa anginge, allen Klavierspielern vor Liszt das Künstlertum abzusprechen, wird jedem einleuchten, der da weiß, wieviel auch in diesen Dingen Sache historischer Entwicklung ist, der sich beispielsweise erinnert, mit welchem Erstaunen Mozart als einundzwanzigjähriger zum erstenmal in Mannheim ein Orchester-Kreszendo hörte, dessen Möglichkeit ihm, der damals schon eine ganze Reihe von Orchesterwerken komponiert hatte, noch gar nicht aufgegangen war.

Mit Recht sagt Wagner, daß das, worauf alles bei der Wiedergabe orchestraler Musik ankomme, die Erfassung des Melos, des melodischen Gedankens sei, woran die meisten Dirigenten scheiterten, weil sie nichts vom dramatischen Gesang verstehen. Und wenn er erzählt, seine besten Anleitungen in betreff des Tempos und des Vortrages jeglicher Musik habe er einst dem „sicher akzentuierten Gesange der großen Schröder-Devrient“ entnommen, so genügt das allein schon, um den ganz veränderten Standpunkt zu kennzeichnen, von dem aus er die Werke der Meister — wir haben uns darüber früher schon geäußert — angegriffen sehen will. Die richtige Erfassung des Melos äußert sich sofort in der Temponahme, die gewöhnlich im Allegro eine zu langsame, im Adagio eine zu schnelle ist. Aus dem richtigen Tempo ergibt sich ganz natürlich der richtige Vortrag, wie erst aus dem richtigen Empfinden für den Geist des Stückes sich das richtige Tempo ergibt. Zwischen den beiden Extremen des „langsam“ und „schnell“ nun bedarf es unendlicher Modifikationen, um die melodische Linie jedesmal in ihrer besonderen Art hervortreten zu lassen. Schon der so durchaus verschiedene, sentimentalere Charakter des „zweiten Themas“ deutet die unbedingte Notwendigkeit einer Tempoänderung an.

An einer Reihe von Beispielen, Beethovens, Webers und seinen eigenen Werken entnommen, wird nun im einzelnen das Besondere dieser Tempo- nahme oder Tempobehandlung nachgewiesen. Hier ist jedes Wort gewichtig und die Anregungen, die Wagner damit gegeben hat, können gar nicht hoch genug angeschlagen werden. Was wir früher von seinen eigenen Diri- gentenleistungen sagten, trifft in erhöhtem Maße noch — denn die persön- liche Leistung vergeht, das geschriebene Wort aber besteht — auf diese Auslassungen zu: ihnen ist es in erster Linie zuzuschreiben, daß wir heute an Dirigenten- und Orchesterleistungen so durchaus andere Anforderungen stellen, als das früher der Fall war.

Schließlich haben wir aus dieser Periode noch ein Werk zu erwähnen, das wir am liebsten aus der Liste seiner Schriften ganz ausgestrichen sehen möchten, sein „Leben". Man könnte ihm gegenüber in Anschlag bringen, was man bei nachgelassenen Kompositionen zu oft in Anschlag zu bringen vergißt, daß nämlich, da der Autor sie nicht selbst der Öffentlichkeit über- geben hat, man auch nicht das Recht hat, an sie die kritische Sonde zu legen. In der Tat scheint Wagner diese Memoiren zunächst nur als Ma- terial für einen zukünftigen Biographen verfaßt zu haben. So schreibt er an Otto Wesendonk, daß er das Manuskript „demjenigen übermachen wolle, der seine wirkliche Biographie abfassen wolle, falls ihn nicht die Größe und Widerwärtigkeit der laufenden Entstellungen seines Lebens schon früher bestimmen sollte, einem Berufenen zur Berichtigung einzelner Punkte das nötige Material aus diesen Diktaten an die Hand zu geben". In demselben Sinne äußert er sich auch in einem Briefe an seine Schwester Kläre und auch sein Biograph Glasenapp sagt, daß diese Autobiographie, die einem Wunsche des Königs Ludwig ihre Entstehung verdankte, ausschließlich für die Fa- milie und die allernächsten Angehörigen bestimmt gewesen sei. Trotzdem ist sie im Jahre 1911 veröffentlicht worden, und da die Gefahr naheliegt, daß sie als die authentische Wagnerbiographie hingenommen werden könnte, so müssen wir uns damit befassen, obwohl wir es mit einem Gefühl tun dem ähnlich, mit dem etwa ein Richter über einen Menschen, der ihm in langjährigem Umgang teuer geworden ist, ein Urteil fällt.

Stellen wir zunächst fest, daß das fast neunhundert eng gedruckte Seiten

lange Werk Abschnitte von höchster stilistischer Vollendung enthält. Manche Begebenheiten — ich denke beispielsweise an die wilde Leipziger Jugendzeit und die Dresdener Maitage — sind mit einer solchen Meisterschaft geschildert, daß sie vor uns lebendig zu werden scheinen und uns unwiderstehlich zum Miterleben zwingen; manche Personen sind mit einer Schärfe erschaut und mit einer Sicherheit geschildert, daß sie in unserer Erinnerung wie alte Bekannte weiterleben. Diesen Vorzügen stehen aber Nachteile gegenüber, mit denen verglichen jene kaum noch ins Gewicht fallen. Dazu gehört vor allem die erstaunliche Kritiklosigkeit in der Auswahl dessen, was von Belang ist und was nicht, und im Zusammenhang damit: der Mangel an Diskretion, der ihn die intimsten Angelegenheiten von Frauen und Männern, die ihm freundschaftlich nahegestanden, die aber für die Öffentlichkeit sonst ohne jedes Interesse sind, in behaglichster Breite und schonungslosester Deutlichkeit erzählen läßt, ohne Rücksicht darauf, was die Nachkommen der Betreffenden dabei empfinden müssen. Ich habe früher bereits erwähnt, mit welcher Ausführlichkeit Wagner auch der Irrungen seiner ersten Frau hier gedacht hat, und ich beneide diejenigen nicht, die keinen Anstoß an der Art nehmen, wie die Frau, die seinen Namen dreißig Jahre lang trug, der er offnen Herzens alles Geschehene vergeben, die um ihn unendliches Leid — wie oft hat er das selbst in Briefen an seine Angehörigen beklagt — geduldet hatte, noch im Grabe an den Pranger gestellt wird. Als einzige Erklärung hierfür könnte höchstens Wagners Wunsch gelten, sich vor der Welt zu rechtfertigen — als Erklärung, nimmermehr aber als Entschuldigung! und wieder empfinden wir, wieviel vornehmer Wagner gehandelt hätte, hätte er geschwiegen.

Was aber diejenigen, die bis dahin in Wagners eigenen Briefen eine untrüglich zuverlässige Quelle der Information über ihn sahen, am schmerzlichsten überraschen und verstimmen muß, ist die Tatsache, daß jetzt plötzlich Menschen und Ereignisse, von denen sie sich aus jenen ein ganz bestimmtes Bild gemacht hatten, in so durchaus anderer Weise dargestellt werden, daß sie sich ratlos fragen, wo nun die Wahrheit zu suchen sei? Das krasseste Beispiel in dieser Beziehung bildet sein Verhältnis zu den Wesendonks, das der Leser in der Hauptsache nach seinen eigenen brieflichen Auslassungen

bereits kennt. Wir wissen, welches tiefe Dankgefühl Wagner damals erfüllte — und jetzt? Die Überweisung des „Asyls“ an ihn ist ein rein geschäftliches Abkommen geworden: „Ich bezahlte denselben Mietzins dafür, wie für meine frühere Wohnung am Zeltweg, d. h. 800 Franken.“ Wenn es früher hieß: „daß ich den Tristan geschrieben, das danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit“, so wird jetzt mit keinem Wort des Anteils, den Mathilde Wesendonk an diesem Werk hatte, gedacht; „sonderbarerweise, so lesen wir jetzt, traf der Zeitpunkt dieser nachbarlichen Annäherung mit dem Beginn meiner Dichtung von Tristan und Isolde zusammen!“ Und dann das Unbegreiflichste von allem: Bisher kannten wir Otto Wesendonk aus Worten Wagners, wie „Wesendonk, Sie sind doch ein einziger Mensch“, oder „Kinder, daß wir drei sind, ist doch etwas wunderbar Großes, wir stehen unbegreiflich hoch über der Menschheit“. Noch in den letzten Briefen, die er ihm schon nach Abfassung der Memoiren schrieb, spricht er von seiner „edlen Gesinnung“, seiner „wahren Herzensgüte“ und sagt, er müsse „in jeder Weise als sein Schuldner dereinst aus dem Leben scheiden“. Und nun wird uns dieser selbe Wesendonk plötzlich als ein bornierter Philister gezeichnet, der Wagner den Verkehr in seinem Hause „wahrhaft unerträglich“ macht, da er „allermindestens zu gleichem Teile an den Unterhaltungen sich beteiligen zu müssen glaubte“, und dem „die Ängstlichkeit darüber, daß, wie er vermeinte, in seinem Hause sich bald alles mehr nach mir, als nach ihm richten würde, jene eigentümliche Wucht gab, mit der ein sich vernachlässigt Glaubender sich auf jedes Gespräch wirft, welches in seiner Gegenwart geführt wird, ungefähr wie ein Löschhut auf das Licht“. Daß derselbe Otto Wesendonk auch nach dem Weggange aus Zürich noch Wagners stete Zuflucht und stets bereite Stütze war, das wird mit keinem Wort erwähnt. Und nun bedenke man, daß Wagner gewünscht hatte, daß seine Briefe an Mathilde Wesendonk vernichtet werden sollten, ein Wunsch, den sie in dem Gefühl, daß die Welt ein Anrecht an diese Briefe und Tagebuchblätter habe, das schönste vielleicht, was wir überhaupt aus Wagners Feder besitzen, nicht erfüllte. Hätte sie es getan, so würde Wagners Darstellung in seinem „Leben“ für alle Zeit als die authentische Schilderung der Beziehungen zwischen ihm und ihrem Hause gegolten haben.

Welchen Wert können nun diese Memoiren für die Erkenntnis des wirklichen Wagner, wie er uns in seinen Werken entgegentritt, haben, wenn die Entstehung einer so tief innerlichen Schöpfung, wie der Tristan, auf die Formel reduziert wird: der Kaiser von Brasilien bestellte eine Oper, und der Tristan wurde geschrieben? Vor allem aber, und man scheut sich, das Wort auszusprechen: welche Glaubwürdigkeit kann Wagner noch beanspruchen, wenn wir ihn von denselben Verhältnissen zwei Darstellungen geben sehen, von denen die eine die andere geradezu Lügen straft?.

Wie durchaus unzuverlässig Wagner überhaupt im Historischen ist, dafür mag ein Beispiel genügen. In dem „Leben“ erzählt er: als der Fliegende Holländer am 6. Januar 1844 seine Erstaufführung in Berlin erlebte und die „wiederholten Beifallsausbrüche am Schluß den Eindruck eines wahrhaften Sieges“ erwecken mußten, da nahte sich ihm Mendelssohn, der „mit bleichem Gesicht von einer Proszeniumsloge aus den Vorgang verfolgt hatte“ und „lispelte ihm mit akzentloser Bonhomie zu: ‚Nun, Sie können ja zufrieden sein.‘“ In den Briefen an seine Frau aber lesen wir unter dem 8. Januar 1844: „Mendelssohn, bei dem ich auch einmal zu Tisch war, hat mich recht erfreut: — er kam nach der Vorstellung auf die Bühne, umarmte mich und gratulierte mir sehr herzlich.“ Welche Darstellung darf nun als die authentischere gelten, die, welche unmittelbar unter dem Eindruck der Tatsache, oder die, welche fünfundzwanzig Jahre später niedergeschrieben wurde?

Ich will es bei diesen Andeutungen bewenden lassen, sie werden hinreichen, um meine Behauptung, daß es besser gewesen wäre, dieses Buch wäre unveröffentlicht geblieben, zu begründen.

Und doch: wäre es besser gewesen? Höher als jede andere Erwägung steht die der Wahrheit und die hat uns Wagner nun mit rückhaltloser Offenheit über sich selbst verkündet. Daran kann kein schönfärberisches Deuteln mehr etwas ändern, wir müssen uns damit abfinden, müssen versuchen, das Unbegreifliche zu begreifen. Und indem wir das tun, werden wir vielleicht einen neuen Standpunkt für seine Beurteilung gewinnen, werden wir in ihm eine jener fanatischen Naturen erkennen, die im Banne einer übergroßen Idee allmählich den Sinn und Maßstab für die Dinge

dieser Welt verlieren und endlich die Menschen und Verhältnisse nur noch im Lichte jener Idee zu erschauen vermögen. Dieser Gedanke wird den Untergrund für das Charakterbild Wagners abgeben, das wir später zu entwerfen versuchen werden.

Wir haben noch einiger anderen Schriften aus dieser Periode zu gedenken, bevor wir diesen Abschnitt schließen. Allen voran steht hier sein „Beethoven", den er als Beitrag zur Feier der hundertsten Wiederkehr von Beethovens Geburtstag, die mit den gewaltigen Siegen des deutschen Volkes über den französischen Erbfeind zusammenfiel, schrieb. Wie in wenigen seiner Schriften, steht er hier ganz rein, ganz groß, ganz erhaben über dem Gezänke des Tages vor uns, durchaus nur erfüllt von seinem großen Gegenstand und beseelt von dem Gedanken, der Welt das Geheimnis „Beethoven" zu erschließen, wie es ihm selbst aufgegangen.

Wie so oft, nimmt Wagner zum Ausgangspunkt auch dieser Untersuchung Schopenhauer, den Philosophen, der das Wesen der Musik mit einer Tiefe und Originalität erfaßt hat, daß uns demgegenüber alles, was bis dahin darüber gesagt worden war, als eben nur die Oberfläche der Dinge berührend anmutet. Im dritten Buch der „Welt als Wille und Vorstellung" heißt es, daß, während die anderen Künste nie über die Darstellung der (platonischen) Ideen, wie sie in den einzelnen Dingen der Welt sich äußern, hinauskommen, die Musik von der erscheinenden Welt so unabhängig sei, daß sie „gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen könne, was von den anderen Künsten sich nicht sagen lasse". So offenbart der Komponist das innerste Wesen (nicht die bloße äußere Erscheinung) der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat. „Deshalb ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen." In der bildenden Kunst nehmen wir nur den Schein der Welt wahr, d. h. wir sehen die Welt nicht wie sie ist, sondern wie sie uns erscheint und es wird uns stets das Unterschiedliche zwischen ihr und uns zum Bewußtsein gebracht. In der Musik aber fühlen wir uns stets in innigster Gemein-

schaft mit ihr: den Schmerz, der aus einem Musikstück zu uns spricht, empfinden wir als Schmerz an sich, nicht als Ausdruck eines bestimmten Schmerzes, denn wir wissen ja nicht, welches seine Ursache, sein Gegenstand ist. Und wenn er uns so mächtig ans Herz greift, so geschieht es, weil er eine verwandte Saite in uns zum Erklingen bringt, weil auch wir schon Schmerz empfunden haben.

Diesen Gedanken führt Wagner dann in einem Absatz von solcher Schönheit aus, daß ich ihn als eines der bezwingendsten Beispiele des Wagnerschen Stils, wie er abseits grüblerischer Spekulation aus dem Eindruck der Dinge selbst hervorsprießt, hierher setzen möchte:

„In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Kanal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige, rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondoliers, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete: ich erkannte die uralte, schwermütige, melodische Phrase, welcher seinerzeit auch die bekannten Verse Tassos untergelegt worden, die aber an sich gewiß so alt ist, als Venedigs Kanäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithintönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erlosch. Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewußtsein gebracht gehabt hätte? — Ein anderes Mal durchwanderte ich die erhabene Einsamkeit eines Hochtales von Uri. Es war heller Tag, als ich von einer hohen Alpenweide zur Seite her den grell jauchzenden Reigenruf eines Sennen vernahm, den er über das weite Tal hinübersandte; bald antwortete ihm von dort her durch das ungeheure Schweigen der gleiche übermütige Hirtenruf: hier mischte sich nun das Echo der ragenden Felswände hinein; im Wettkampfe ertönte lustig das ernst schweigsame Tal. — So erwacht das Kind aus der Nacht des Mutterschoßes mit dem Schrei des Verlangens,

und antwortet ihm die beschwichtigende Liebkosung der Mutter; so versteht der sehnsüchtige Jüngling den Lockgesang der Waldvögel, so spricht die Klage der Tiere, der Lüfte, das Wutgeheul der Orkane zu dem sinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zustand kommt, in welchem er durch das Gehör das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehen in der Täuschung der Zerstreutheit erhielt, nämlich daß sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen eines ist und daß nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird."

Aus diesem traumartigen Zustand, in den uns die Musik versetzt, erklärt es sich auch, daß wir durch sie die Welt um uns völlig vergessen und weder durch das Publikum, noch den sehr sonderbaren Hilfsapparat einer Orchesterproduktion gestört werden. — Dadurch nun, daß die Musik zum Ausdrucksinhalt nicht das einzelne hat, sondern das Unbegrenzte, Allgemeine, erhält sie die Eigenschaft des Erhabenen, als dessen charakteristisches Wesen das Unbegrenzte gilt. Die Bedeutung einer Musik wäre also danach zu ermessen, wie weit sie über die Wirkung der reizvollen Erscheinung hinaus zu der des Erhabenen fortschreitet. Weil die Musik aber einer äußerlichen Erscheinungsform bedurfte und schließlich zu einer gelangte, die in ihrem gleichmäßig gegliederten Aufbau sich den Gesetzen der Architektur in gewissem Sinne annähert, hat man gemeint, sie auch nach den Gesetzen der bildenden Künste beurteilen zu müssen und kam schließlich zu jener durch Hanslick („Vom Musikalisch-Schönen") vertretenen Richtung, die die Wirkung der Musik überhaupt in das Gefallen an der schönen Form setzen will. Wie äußerlich ein solches Verfahren den bedünken muß, dem das Wesen der Musik im Schopenhauerschen Sinne aufgegangen ist, ist klar. Der aber, dem es gegeben war, diese Formen nach ihrer inneren Bedeutung uns zu zeigen, war Beethoven. Die Form, in der er sich uns am erschöpfendsten offenbarte, ist die der Sonate; aber sie ist ihm immer nur ein Gefäß, das er braucht, weil es ihm am nächsten zur Hand ist, die wirkliche Bedeutung seiner Kunst steckt doch in dem, womit er das Gefäß füllt. „In denselben Formen, in welchen die Musik sich nur als gefällige Kunst zeigen sollte, hatte er die Wahrsagung der innersten Tonweltschau zu ver-

kündigen. So gleicht er zu jeder Zeit einem wahrhaft Besessenen“, d. h. hellseherisch Schaffenden. Der starre Formalismus, der sich in der Zeit vor Beethoven der Musik mehr und mehr bemächtigt hatte, wurde von ihm zerbrochen. Dabei war er aber kein Revolutionär — nicht neue Formen hat er geschaffen, sondern die alten mit neuem Geist erfüllt. Und gerade hierin ist Beethoven ganz der Deutsche, in dessen Art es liegt, nicht revolutionär, sondern reformatorisch wirken zu wollen. Er behält die alte Form bei, aber sie, wie alle anderen Hilfsmittel der Kunst auch, erscheinen bei ihm nicht als ein Schematisches, sondern als unmittelbarer Erguß, als ein durch den Inhalt Gefordertes, Notwendiges.

Lag der Drang, seine Kunst innerlicher zu gestalten, als seine Vorgänger, an sich schon in Beethoven, so kam anderes hinzu, was ihn in diesem Streben bestärkte. Dazu gehört, daß er durch ein Jahresgehalt in die Lage gesetzt war, ohne Rücksicht auf die Wünsche der Welt oder musikliebender Gönner (wie z. B. Mozart es mußte) zu schaffen; als überaus wichtiger Faktor aber tritt hier seine Taubheit hinzu, die ihn von Jahr zu Jahr der Welt um ihn mehr entfremdete und ihn auf sich und die Welt in ihm anwies. Das einzelne verliert so immer mehr an Bedeutung für ihn, nur das Wesen der Dinge spricht noch zu ihm. „Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Äther, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all sein Sehen und Gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist. Selbst die Klage, so innig ureigen allem Tönen beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder. „Mit mir seid heute im Paradiese“ — wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der Pastoralsymphonie lauschte?“

Durch Beethoven gewinnt auch die Vokalmusik ganz neue Bedeutung. Vor ihm hatte, wo Orchester und Singstimmen zusammenwirkten, das erstere durchaus vokalen Charakter gehabt, indem es rein zur Verstärkung und Begleitung der Gesangstimmen verwendet wurde. Ihm war es vorbehalten, den aus dieser Mischung sich bildenden Kunstkomplex rein im Sinne eines Orchesters von gesteigerter Fähigkeit zu verwenden. Das konnte er um so

eher, weil ja das Verhältnis von Musik zur Dichtkunst (wie sie dem Gesang als Grundlage dient) überhaupt ein ganz illusorisches ist, da uns beim Gesange nie das dichterische Wort, und wäre es noch so schön, fesselt. — Nach allem Gesagten ist es nicht schwer, Beethoven in seinem Verhalten zur Oper zu verstehen: da bei ihm jeder Ton aus ursprünglichstem Empfinden, wie nur eigenes Erleben es erzeugt, hervorklingt, so war es ihm, dem überaus sittenstrengen, etwas ganz Unmögliches, einen frivolen Text (wie Mozart) zu komponieren. Dieses starke innere Erleben aber drängt ihn überhaupt mehr zur Aussprache ohne den Zwang des Wortes, d. h. durch die Instrumente allein, so daß z. B. die Ouvertüre zur Leonore eigentlich schon das ganze Drama aufs Vollkommenste in sich schließt. Wenn er im Schlußsatz der Neunten Symphonie dann aber doch das Wort („Freude schöner Götterfunken") hinzunimmt, so ist das, was uns dabei so mächtig packt, doch nicht der Sinn des Wortes, sondern der Eintritt der menschlichen Stimmen, die Worte selbst sind notdürftig nur der Melodie untergelegt. Was aber Beethoven zu dieser Einführung der menschlichen Stimme als Höhepunkt einer mächtigen Steigerung, in welcher der Ausdruckskraft der bloßen Instrumente bereits das Äußerste zugemutet war, brachte, war nichts anderes, als das Drama, die seelischen Vorgänge in ihm, aus denen die ganze Symphonie entsprang. So sieht Wagner in dieser unerhörten künstlerischen Tat die Bestätigung seines eigenen Gedankens, daß nur das Drama die Musik wie nach Inhalt, so auch nach Form bestimmen kann, wohlverstanden aber nicht „das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik".

Wagner entwirft dann eine kurze Skizze der allgemeinen kulturellen Entwicklung, die ihn zu denselben Schlüssen führt, die wir aus früheren Arbeiten schon kennen: die Presse nach der einen, die Mode nach der anderen Richtung hin beherrschen die Welt, das Originelle unserer modernen Kunst ist „ihre gänzliche Originalitätslosigkeit". Aber neben dieser Welt der Mode ist eine neue erstanden, die der Musik. Auch sie war bereits der Mode verfallen gewesen, Beethoven aber hat sie davon emanzipiert, indem er der Melodie einen ewig gültigen Typus, der Musik selbst ihre unsterbliche Seele wiedergab. Diesen Sieg über die Mode und dieses Gefühl für ihren

verderblichen Einfluß hat Beethoven mit der ihm eigenen göttlichen Naivität selbst auch angedeutet. Denn an der Stelle der Neunten Symphonie: „Was die Mode streng geteilt“, hat er, nachdem er diese Worte mehrere Male wiederholt, nach einer gewaltigen Steigerung das Wort „streng“ plötzlich eigenmächtig durch „frech“ ersetzt, ein Wort, das leider dem literarischen Reinlichkeitsbedürfnis moderner Ausgaben zum Opfer gefallen ist. „Gewiß darf es uns erscheinen, daß unsere Zivilisation, soweit sie namentlich auch den künstlerischen Menschen bestimmt, nur aus dem Geiste unserer Musik, der Musik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beseelt werden könne. Und die Aufgabe, in diesem Sinne der vielleicht hierdurch sich gestaltenden neuen, seelenvolleren Zivilisation die sie durchdringende neue Religion zuzuführen, kann ersichtlich nur dem deutschen Geiste beschieden sein.“ Hatte doch Beethoven schon vermocht, was Deutschlands Waffen eben im Begriff zu tun waren: er hatte sich bereits Paris, den Ursitz der Mode, erobert, die Stadt, in der Wagner erst das Verständnis für die Neunte Symphonie aufgegangen war und so schließt er: „So feiern wir denn den großen Bahnbrecher in der Wildnis des entarteten Paradieses! Aber feiern wir ihn würdig, — nicht minder würdig, als die Siege deutscher Tapferkeit: denn dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!“

Ich habe etwas länger bei dieser Schrift, die zu den gedankenreichsten, aber auch schwerstverständlichen Wagners gehört, verweilt, schon, weil sie dem Leser ganz neue Ausblicke in das Reich der Musik eröffnen dürfte. Daß auch sie wieder auf das Musikdrama als den Gipfel und die letzte Vollendung der ganzen Musikentwicklung hinweist, wird von manchem als eine angreifbare Einseitigkeit empfunden werden, aber niemand wird dem hohen Ernst und der glühenden Begeisterung, die aus jedem Satz sprechen, seine Bewunderung versagen. Und die tiefgründige Auffassung, die Wagner von der Kunst, ihrer Bedeutung und ihrer Aufgabe hat, wird die zornige Verachtung verständlich machen, die er für alle die hatte, die sie nur um ihrer selbstsüchtigen, persönlichen Gefallsucht zu genügen, von ihrer stolzen Höhe herabzuzerren wagten.

Nicht unerwähnt darf bleiben, daß es auch in dieser Schrift nicht an

historischen Ungenauigkeiten fehlt, so, wenn Wagner behauptet, wir hätten die Musik mit allen ihren Formen von den Italienern überkommen, oder, wenn er von Beethovens Hang zur Einsamkeit spricht, während wir wissen (siehe u. a. das Heiligenstädter Testament Beethovens), wie sehr er die Geselligkeit liebte und wie schwer er es empfand, daß seine Taubheit ihn zwang, sich allmählich von der Gesellschaft zurückzuziehen.

Auch der Satz, daß das ihm von reichen Gönnern ausgesetzte Jahresgehalt „die eigentümliche Harmonie, die sich in des Meisters Leben fortan kundtat", begründete, ist von mehr als einem Gesichtspunkt aus anfechtbar, und wenn Wagner die Heiterkeit seiner siebenten und achten Symphonie mit seiner völligen Taubheit in Zusammenhang bringt und daraus die tiefsinnigsten Schlüsse zieht, so bedauert man fast, seiner Beweisführung den Boden unter den Füßen durch die Feststellung wegziehen zu müssen, daß, als diese Werke entstanden — 1812 — bei Beethoven von völliger Taubheit noch gar nicht die Rede sein konnte, hatte er sich doch im selben Jahre noch mit Goethe auf der Promenade zu Teplitz unterhalten können.

Bayreuth

Den Bürgern Bayreuths muß eine Ahnung davon aufgegangen sein, welche Rolle ihre Stadt hinfort zu spielen berufen sei, als in der dritten Maiwoche des Jahres 1872 von allen Seiten Fremde hinzuzuströmen anfingen, die an der Grundsteinlegung des Richard-Wagner-Theaters teilnehmen wollten. Wagner hatte ein der Gelegenheit würdiges Programm entworfen, dessen Höhepunkt die Aufführung der Neunten Symphonie bilden sollte, des Werkes, das für die Geschichte seiner künstlerischen Entwicklung ebenso wichtig geworden war, wie er für die seines Verständnisses. Und wieder geschah es, daß die Tücke des Schicksals seine Pläne durchkreuzte. Ein unablässiger Regenguß machte die Ausführung des festgesetzten Programms unmöglich. Rasch entschlossen bestimmte Wagner, daß nach dem eigentlichen Akt der Grundsteinlegung die weitere Feier in dem alten großen markgräflichen Theater stattfinden solle. Am Morgen hatte ihn ein Telegramm König Ludwigs erreicht, das ihn wohl einigermaßen über die Unbill der Elemente trösten mochte. Es lautete: „Aus tiefstem Grunde der Seele spreche ich Ihnen, teuerster Freund, zu dem für ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten und aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem großen Unternehmen im nächsten Jahre! Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint." Das Telegramm wurde in den Grundstein zusammen mit einer Anzahl anderer Dokumente eingelassen, darunter einer handschriftlichen Urkunde des Meisters, die die Worte enthielt:

„Hier schließ ich ein Geheimnis ein, da ruh' es viele hundert Jahr':
So lange es verwahrt der Stein, macht es der Welt sich offenbar."

Dann ergriff Wagner den Hammer und tat die drei ersten Schläge: „Sei gesegnet mein Stein, stehe lang und halte fest" — so lautete der aus tiefstem Herzen emporquellende Spruch, mit dem er sie begleitete. „Als er sich umwandte, um den Hammer einem der Herren zu überreichen, war er leichenblaß und Tränen standen ihm in den Augen", so berichtet einer der Festteilnehmer. Mittags fand dann der zweite Teil des Festaktes mit feier-

lichen Ansprachen des Bürgermeisters Muncker und des Meisters selbst statt, um fünf Uhr der dritte mit einer Aufführung des Kaisermarsches und der Neunten Symphonie, zu der Künstler aus allen Teilen Deutschlands ihre Mitwirkung angeboten hatten. — In wie verschiedenartigen Perioden seines Lebens war dieses Werk unserem Meister schon erklungen! Aber wenn früher sein „Freude, Freude" nur einen künstlerischen Nachhall in ihm erweckte, heute sang sein Herz selbst es in froher Gewißheit mit. Was ihm so lange nur als ein lockend schönes Traumbild vorgeschwebt hatte, aus jenen jauchzenden Klängen glaubte er die Botschaft zu vernehmen, die ihm in jenen drei Hammerschlägen bei der Grundsteinlegung entgegengeschallt war: „Es wird!" Begeisterter, begeisternder ist das unvergleichliche Werk nie wieder zum Ertönen gebracht worden. Der Stimmung, die in jenen unvergeßlichen Tagen alle erfüllte, hat keiner schöneren Ausdruck gegeben als Nietzsche, der auch herbeigeeilt war, es mit den einfachen Worten tat: „Ich glaube, es waren die glücklichsten Tage, die ich gehabt habe. Es lag etwas in der Luft, das ich nirgends sonst spürte, etwas ganz Unsagbares, aber Hoffnungsreichstes."

Nur einer fehlte, er, dessen „schaff' uns ein neues Werk!", dereinst in Wagners hoffnungsarmes Gemüt wie ein warmer Lenzesgruß gefallen war, Franz Liszt. Wagner hatte ihn in einem von innigster Empfindung überströmenden Briefe zur Feier eingeladen: „Du kamst in mein Leben," so hieß es darin, „als der größte Mensch, an den ich je die vertraute Freundesanrede richten durfte ... Sei gesegnet und geliebt — wie Du Dich auch entscheidest!" Und Liszt erwiderte ihm darauf: „Erhabener, lieber Freund! Tief erschüttert durch Deinen Brief, kann ich Dir nicht in Worten danken. Wohl aber hoffe ich sehnlich, daß alle Schatten, Rücksichten, die mich fern fesseln, verschwinden werden — und wir uns bald wiedersehen. Dann soll Dir auch einleuchten, wie unzertrennlich von Euch meine Seele verbleibt ... Gottes Segen sei mit Euch, wie meine ganze Liebe!"

Schatten, Rücksichten — noch hatte Liszt sich nicht von den Banden, in denen ihn die Fürstin Wittgenstein hielt, losgemacht, und noch lebte in ihrem Herzen der alte Groll gegen Wagner. Liszts ritterliches Empfinden duldete es nicht, daß er durch seine Anwesenheit bei der Grundsteinlegung

sich öffentlich für Wagner und damit gewissermaßen gegen die Frau, die ihm so viel gewesen war, erkläre. Als dann aber drei Monate später Wagner, dem der Besitz der Tochter täglich neu den Wunsch weckte, das ehemalige vertraute Verhältnis mit dem Vater wiederhergestellt zu sehen, ihn mit ihr in Weimar besuchte, da schmolz auch die letzte Rinde von seinem Herzen, bald konnten sie ihn in ihrem Heim in Bayreuth begrüßen und nun blühte neu gefestigt die alte Freundschaft wieder auf.

Die Festtage waren vorüber. Auf den Begeisterungsrausch, in dem sie von allen Teilnehmenden durchlebt waren, sollte nur zu bald die Ernüchterung folgen. Wie rasch die Stimmung umschlug, zeigt aufs ergreifendste schon die eine Tatsache, daß, als Wagner den oben erwähnten „Bericht" in die Gesamtausgabe seiner Schriften, die in Triebschen in Angriff genommen, 1873 fertig wurde, aufnahm, die hoffnungsfreudigen Schlußworte, in die er ausgeklungen war, fortfielen. Die beständigen gehässigen Angriffe auf ihn in der Presse hatten ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlt. Als ein Beispiel von der unerhörten Brutalität, mit der man vorging, mag die psychiatrische Studie eines Dr. Th. Puschmann in München erwähnt sein, die ernsthaft den Beweis zu erbringen suchte, daß man es in Wagner mit einem Geistesgestörten zu tun habe. Daß er in diesem Zustand von Geistesgestörtheit seine Götterdämmerung geschaffen hatte, verschlug nichts! Man würde derartiges kaum für möglich halten, hätten wir nicht Ähnliches in unserer eigenen Zeit erlebt; hat man doch auch erklärt, daß Nietzsches Wahnsinn in dem Augenblick ausgebrochen sei, als er sich von Wagner lossagte, obschon von den acht Bänden seiner Schriften, die er selbst noch veröffentlicht hat, sieben nach jener Trennung erst entstanden sind!

Verschwiegen darf dabei nicht werden, daß Wagner es darauf anzulegen schien, sich immer neue Feinde zu machen. Seine schon erwähnten „Aufklärungen über das Judentum in der Musik" hatten die Leidenschaften von neuem aufs heftigste erregt, und auch sein Aufsatz „Über die Bestimmung der Oper" mit seiner schonungslosen Verurteilung des deutschen Theaters, „dessen Tendenz sich laut und kühn als den Verräter deutscher Ehre bekennt", das er „gänzlich unkünstlerisch, undeutsch und sittlich wie geistig verderbt" nennt, konnte ihm keine Freunde erwerben, denn mancher,

der durch den tiefen Ernst seiner Ausführungen und die Größe des Zieles gewonnen wurde, mußte durch die autoritative, schon von Nietzsche als schwer erträglich gekennzeichnete Sprache, die immer wieder nur eine einzige Instanz als gerecht, urteilsfähig und urteilsberechtigt zuließ, nämlich ihn selbst, und alles andere Zeitgenössische verwarf, zurückgestoßen werden. Dasselbe gilt von den Aufsätzen „über Schauspieler und Sänger" (dem Andenken der großen Wilhelmine Schröder-Devrient gewidmet) und „Das heutige deutsche Opernwesen". In letzterem hatte Wagner die Eindrücke niedergelegt, die er vom deutschen Opernwesen auf einer Rundreise erhielt, die er gegen Ende des Jahres 1872 durch die wichtigsten Städte Deutschlands machte, um selbst das Material, das ihm für die Bayreuther Aufführungen zur Verfügung stehe, zu prüfen. Das hier gefällte Urteil ist ein geradezu vernichtendes, und was er uns über Aufführungen an den Theatern zu Karlsruhe, Köln, Frankfurt a. Main, Mannheim erzählt, macht seinen Zorn und Spott nur zu verständlich. Daß aber alle diejenigen, die sich durch Bemerkungen wie „Dieses ganz nichtswürdige, außerdem durch lebenslängliche Anstellungen gehegte, oft halbe Jahrhunderte lang an unfähige Personen sich heftende deutsche Kapellmeisterwesen" getroffen fühlten, gegen ihn mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln intrigierten, ist selbstverständlich, und ebenso daß Ausfälle, wie die gegen „die großen Zeitungen, die in Beschlag genommen sind, um ja nichts anderem als der gehörig dirigierten Verleumdung und Beschimpfung Tür und Spalten offen zu halten", seine Sache aufs empfindlichste schädigen mußten. Es steckte in Wagner ein verhängnisvolles Stück von jener Kraft, die (anders wie bei Mephisto) stets das Gute will und stets das Böse schafft: er wollte der Sache durch seine Angriffe auf die einzelnen dienen und das Resultat waren Angriffe auf ihn, die die Sache schwer beeinträchtigten. In einem seiner Briefe an Nietzsche erhalten wir den Schlüssel zu seinem Vorgehen: „Das eine steht fest, daß an ein Kompromiß gar nicht zu denken ist: sich gefürchtet machen, da man nun einmal so sehr gehaßt ist, kann allein helfen." Die Zeit hat gezeigt, wie falsch dieser Schluß war: erst, als mit ihm selbst die Furcht vor ihm verschwunden war, erst da beruhigten sich die Gemüter und fanden das Gleichgewicht wieder, das allein eine gerechte

Würdigung seiner Größe ermöglichte, erst da hörte mit dem Widerstand gegen ihn auch der gegen seine Werke auf.

So brach sich der Bayreuther Gedanke, viel langsamer und schwerer als man gehofft hatte, Bahn: die Wagnervereine, auf die man für die Beschaffung der notwendigen Geldmittel zunächst gerechnet hatte, versagten fast ganz; sollten die angefangenen Arbeiten am Theaterbau keine Unterbrechung erfahren, so blieb Wagner nichts anderes übrig, als durch erneute Konzertunternehmungen Hilfe zu schaffen. In der Tat konnte er über das materielle Ergebnis der Konzerte, die in Hamburg, Berlin und Köln veranstaltet wurden, nicht klagen, in den beiden ersten Orten allein ergab sich ein Reingewinn von 12000 Talern. Aber welch ein Opfer an Zeit und Kraft diese Reisen für ihn bedeuteten, das bezeugen seine Briefe aus jener Zeit. Schlimmer freilich war noch, was er innerlich dabei litt. So schreibt Frau Cosima einmal an einen seiner Neffen: „Gestern bemerkte Dein Onkel traurig, daß von allen, die er nun gewonnen, die in die Konzerte laufen .... keiner eigentlich seinen Gedanken aufnehme und er der einzige bleibe, der die Idee fasse und vertrete", und der Brief schließt mit den Worten: „Diese großartige Vereinsamung Deines Onkels, die er nur zu Zeiten fühlt, hat mich von je zu staunender Liebe gezwungen; ich kann sein Wollen wie sein Können immer nicht begreifen und frage mich oft, welche Macht die größere sein wird, die seinige oder die der ihn umgebenden Welt?"

Um so glücklicher war Wagner, wenn er dann endlich wieder in Bayreuth im Kreise der Seinen ausruhen konnte. Freilich, mit dem eigenen Hause hatte es noch gute Weile. Bis zu seiner Vollendung boten zuerst das schön gelegene Schloß Fantaisie und später eine Wohnung in der Damm-Allee einen behaglichen Aufenthalt. Von wieviel Liebe er umgeben war, welche Verehrung ihm von der Bürgerschaft Bayreuths entgegengebracht wurde, das zeigte sich so recht am 22. Mai 1873, seinem sechzigsten Geburtstage. Lange vorher schon hatte Frau Cosima ihren Plan für eine der Bedeutung des Tages entsprechende und doch intim sinnige Feier gemacht. Der Meister, der vor der letzten Vollendung seines Lebenswerkes stand, sollte in die Tage der Kindheit, die Zeiten der ersten künstlerischen Bestrebungen zurückversetzt

werden. Der „Bethlehemitische Kindermord", das Lustspiel seines Stiefvaters Geyer, dessen Wagner nie anders als mit schwärmerischer Verehrung gedachte, sollte an die Jugend, die seine 1832 komponierte C-Dur-Ouvertüre an die Leipziger Lehr-, eine in Magdeburg flüchtig hingeworfene Kantate an die Wanderjahre erinnern, während „Albumblatt" und „Träume" den Übergang zur Gegenwart bildeten. Eine Schar junger Künstler, die Wagner zum Ausschreiben und Korrigieren der Stimmen nach Bayreuth gezogen hatte — die Nibelungenkanzlei nannten sie sich — und eine Reihe später zur Berühmtheit gelangter Namen wie Anton Seidl, Hermann Zumpe, Franz Fischer, Joseph Rubinstein gehörten ihr an — griffen den Gedanken mit Enthusiasmus auf und ließen es an nichts fehlen, ihn zu gelungenster Ausführung zu bringen. Peter Cornelius verfaßte einen neuen Text zu jener Kantate, „Künstler-Weihe" genannt, eine Schauspielergesellschaft, die gerade in dem alten Theater Vorstellungen gab, übernahm die Darstellung des Lustspiels, während dem Violinisten Alexander Kummer, dem Sohne eines Freundes aus den Dresdner Tagen, der Vortrag von Albumblatt und Träume zufiel. „Bei festlich beleuchtetem Hause" fand die Festvorstellung zum Besten hilfsbedürftiger Bayreuther Musiker statt und bildete den denkbar stimmungsvollsten Ausgang eines denkwürdigen Tages, den würdigen Abschluß eines großen bedeutungsschweren Lebensabschnittes.

Die ungeheure Tätigkeit, die Wagner gerade jetzt entfaltete, ließ indessen den Gedanken, daß das Alter mit raschen Schritten herannahe, in ihm und den anderen keinen Augenblick aufkommen. Noch befand sein Leben sich im Aufstieg, noch galt es, die letzte, schwierigste Wegstrecke zu überwinden, bevor er das „es wird!" des Vorjahres mit einem „es ward!" besiegeln konnte.

Als ein Nachklang der Feier der Grundsteinlegung entstand eine Arbeit „Über den Vortrag der Neunten Symphonie". Denen, die in einer sklavischen Buchstabentreue den letzten Ausdruck künstlerischer Pietät sahen, mußten seine Änderungsvorschläge wie ein Sakrileg erscheinen. Aber gerade die Kühnheit dieser Vorschläge ist ein Beweis jener höchsten Pietät, die den Geist über den Buchstaben stellt. Sie wollten alle jene kleinen, sinnentstellenden Abweichungen von seiner offenkundigen ursprünglichen Ab-

sicht, welche Beethoven durch gewisse Unzulänglichkeiten in der Technik der Instrumente seinerzeit aufgezwungen waren, die aber die inzwischen vorgenommene Vervollkommnung der letzteren unnötig machte, beseitigen, um so erst ein reines, unverfälschtes Bild des Werkes, wie es Beethoven vorgeschwebt hatte, herzustellen. Welch ein Schatz an Belehrungen und Anregungen auch sonst in jedem Satz der Schrift, deren volle Bedeutung nur der Fachmusiker würdigen kann, steckt, braucht hier nur angedeutet zu werden.

Dem Zweck, durch immer neue Mittel das Interesse am Festspielhaus rege zu halten, diente ein kurzer Aufsatz „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth", der, mit sechs architektonischen Plänen versehen, einen Bericht über die Grundsteinlegung, eine Beschreibung des Baues und eine Darstellung der für die Neuerungen maßgebenden Gesichtspunkte enthält. Von diesen Neuerungen war die wichtigste die Unsichtbarkeit des Orchesters, durch die wiederum eine andere Anordnung des Zuschauerraumes bedingt wurde. Denn da dieselbe nicht durch ein Verdecken, sondern ein Tieferlegen erzielt wurde, das Orchester also von Logen und Galerien aus doch immer noch sichtbar gewesen wäre, so mußten diese gänzlich fortfallen. Dafür wurden die Plätze der Zuschauer in einer gleichmäßig aufsteigenden Reihe von Sitzen arrangiert, deren jeder es ermöglichte, ein vollkommen ungehindertes Bild der Bühne zu erhalten. In der Tat ist das Bayreuther wohl das einzige Theater der Welt, in welchem es ausschließlich nur „gute Plätze" und deshalb auch keine Preisunterschiede gibt.

Auch die Arbeit an der Götterdämmerung, die noch der Instrumentierung harrte, wurde in Angriff genommen — aber sie schritt nur langsam vorwärts. Äußere Miseren wollten die rechte Stimmung dazu nicht aufkommen lassen; am 21. September schreibt er an Nietzsche: „Seit dem 3. Mai habe ich nun angefangen, an der Götterdämmerung zu instrumentieren: und wie weit glauben Sie, daß ich es gebracht habe? Derjenige Tag, an welchem ich einmal eine Seite Partitur zustande bringe, verdiente in meinem Lebenskalender jedesmal rot angestrichen zu werden. Kaum setze ich einmal an, so kommen ‚Briefe' oder sonstige liebliche Nachrichten, aus denen Nötigungen zu neuen Erfindungen für den Verkehr mit der Welt erstehen,

welche dann meine ganze arme ‚geniale‘ Phantasie einnehmen.“ Auch seine Gesundheit ließ zu wünschen übrig, denn während, wie es im selben Brief heißt, der Arzt ihm immer versichere, er sei ein unverwüstlich gesunder Mensch, schleppe er sich durch den Tag und die Nacht mit elenden Zuständen hin. Das Schlimmste war: die Mittel für den Theaterbau gingen so langsam ein, daß die Befürchtung nahelag, man werde ihn, wenn nicht bald ein Wandel eintrete, ganz aufgeben müssen. So beschloß man eine Delegiertenversammlung nach Bayreuth einzuberufen. Es waren „etwa ein Dutzend Menschen, die zusammenkamen“, wie Nietzsche, der einer von ihnen war, berichtete. Durch einen Aufruf an das deutsche Volk hoffte man die gefährdete Sache retten zu können; Nietzsches Entwurf dazu wurde „artig, aber bestimmt“ abgelehnt und dafür ein von Adolf Stern ausgearbeiteter angenommen. „Wir betrachten es als Ehrenpflicht des deutschen Volkes,“ so heißt es darin, „seinem berühmtesten lebenden Künstler nach seinen vorangegangenen Leistungen und Wirkungen die Mittel zur Durchführung seines größten künstlerischen Gedankens, an den er sein Leben gesetzt, nicht zu versagen.“ Bei den deutschen Buchhändlern allerorts sollten Sammelstätten errichtet werden. Ihrer viertausend erhielten den Aufruf — — und das Resultat? ein paar Göttinger Studenten zeichneten sechs Taler!! das bedeutete die Summe des Interesses, das der ganze deutsche Buch- und Musikalienhandel, das das deutsche Volk als solches Wagner entgegenbrachte — nirgendwo hatte man auch nur den Versuch gemacht, für das große Unternehmen neue Teilnahme im Publikum zu erwecken. An einundachtzig Hof- und Stadttheater war die Aufforderung ergangen, Aufführungen zugunsten Bayreuths zu veranstalten, als Antwort gingen — drei Absagen ein, die anderen achtundsiebzig antworteten überhaupt nicht! Es gehörte die eiserne Willenskraft eines Wagner dazu, unter solchen Umständen den Kampf noch weiter zu führen. Wieder blieb seine einzige Hoffnung Ludwig II. Aber kein Zeichen verriet, daß der Brief, in welchem er dem König die Lage schilderte, in seine Hände gelangt sei. Wagner konnte sich dieses Schweigen seines edlen Beschützers nicht erklären — sollte auch er ihn im Stich lassen, jetzt, so nah am Ziele? Da wurde ihm auf Umwegen die Lösung des Rätsels zuteil. Kurze Zeit vorher war ihm eine von

Felix Dahn in lateinischer Sprache verfaßte Kaiserhymne von München aus mit der Aufforderung übersandt worden, die Musik dazu zu schreiben. Wagner hatte, wie zu erwarten war, den Antrag abgelehnt und die ganze Angelegenheit längst vergessen. Jetzt hörte er, daß es der König selbst gewesen war, der die Vertonung des Gedichts durch ihn gewünscht hatte. Man hatte ihm das schmählicherweise verschwiegen, wohl wissend, daß der König die Weigerung Wagners als eine persönliche Beleidigung, als einen Akt schlimmster Undankbarkeit aufnehmen werde. Der Plan war nur zu gut geglückt! Sofort setzte Wagner den König von dem wahren Sachverhalt in Kenntnis, und die Mitteilung wirkte wie ein Sturmwind, alle Nebel des Mißtrauens und Unwillens mit einem Male zerstreuend. „Nein, nein und wieder nein! so soll es nicht enden, es muß geholfen werden!" so schreibt ihm am 25. Januar 1874 der König. Was Wagner von ihm erbeten hatte, war die Übernahme der Garantie der Kosten, und jetzt wird aus der königlichen Kabinettskasse ein Kredit von 100000 Talern gewährt. Damit war die Krisis glücklich abgewendet, und wenn auch ein weiterer Aufschub sich als unumgänglich erwies, so konnte man nun doch mit voller Gewißheit den Sommer 1876 für die ersten Festspiele ansetzen. Freilich nicht um eine Schenkung, sondern nur um einen Kredit handelte es sich, und inzwischen sollten alle eingehenden Patronatsgelder der königlichen Kabinettskasse überwiesen werden. So galt es denn wieder, die Werbetrommel zu rühren, wieder den so leicht entflammten und ebenso leicht verrauchenden Enthusiasmus des Publikums anzufachen und dazu gab es immer nur ein wirklich erfolgreiches Mittel — Konzertreisen! Wohl hatte er früher erklärt: „Ich kann nicht für jedes tausend Taler mich der ungeheuren Anstrengung einer solchen Konzertaufführung, gegen welche ich andererseits einen bis zur Bitterkeit wachsenden Widerwillen hege, unterziehen! Konzerte gebe ich nicht mehr!" Hätte es sich um seinen persönlichen Vorteil gehandelt, er hätte sicherlich Wort gehalten und lieber gedarbt. Aber es galt die große Sache, da mußten alle Bedenken schweigen. Und doch wurde es ihm jetzt schwerer denn je, fortzugehen aus Bayreuth, mit dem er sich täglich enger verwachsen fühlte. Denn inzwischen war sein Haus, wie er selbst es geplant, fertig geworden; er hatte sich mit ihm ein

Heim geschaffen, würdig eines großen Künstlers, würdig auch des Freundes eines Königs, dessen Spuren es in kostbaren künstlerischen Geschenken überall aufwies. Nun stand er endlich auf dem eigenen; hier, wo die hingebendste Liebe jeden seiner Atemzüge überwachte, hier konnte er in Frieden ausruhen von den Kämpfen da draußen, und dieses Gefühl inneren Glückes fand Ausdruck in den Worten, die er über die Eingangstüre setzen ließ:

„Hier, wo mein Wähnen Frieden fand,
Wahnfried sei dieses Haus benannt."

Doch noch hieß es, unablässig weiter schaffen und ringen, und so ging es denn, nachdem der Sommer Vorstudien mit einzelnen Künstlern gewidmet worden war, abermals hinaus, zunächst nach Wien, dann nach Pest und endlich nach Berlin. Am herrlichsten gestaltete sich der Abend (10. März 1875) in Pest. In seiner edel einfachen Art hatte Liszt, der seit über fünfundzwanzig Jahren die öffentliche Virtuosenlaufbahn aufgegeben hatte, angeboten, „mit seinen alten zehn Fingern das Es-Dur-Konzert von Beethoven zu spielen". Hans Richter, der jetzt in Pest als Dirigent am Nationaltheater wirkte, dirigierte es, und noch einmal nahm der unvergleichliche Zauber des Spieles des alternden Meisters die Hörer gefangen, wie er es so oft in den Tagen seiner brausenden Jugend getan. Es war nicht leicht für Wagner, dem Jubel gegenüber, mit dem die Leistung des Freundes von seinen Landsleuten begrüßt wurde, zu seinem Rechte zu kommen. Doch die ernste Größe der Todesszene Siegfrieds und die berauschende Schönheit der Schlußszene der Walküre konnten ihren Eindruck nicht verfehlen, und Wagner durfte in der Begeisterung, mit der sie auch hier aufgenommen wurden, ein hoffnungsvolles Zeichen der Wirkung sehen, die sie von der Bühne herab machen müßten.

Während des Sommers fanden die ersten Gesamtproben zum Festspiel des kommenden Jahres statt. Ein Orchester von über hundert Mann war aus erlesenen Mitgliedern der verschiedenen Opernbühnen, denen der nötige Urlaub aufs bereitwilligste von ihren Behörden gegeben worden war, zusammengestellt; August Wilhelmi saß als Vorgeiger am ersten Pult, Hans Richter waltete seines Amtes als Dirigent. Jetzt erst konnte man die außerordentliche Wirkung des unsichtbaren Orchesters erproben, in welchem die

von Wagner so viel und so effektvoll benutzten Blechbläser unter den Vorsprung der Bühne postiert wurden, so daß ihr machtvoller Ton leicht gedämpft an das Ohr der Zuhörer gelangte. Wieviel müheloser es für die Sänger sein mußte über die Instrumente hinweg, als durch sie hindurch zu singen, liegt auf der Hand, und ebenso ein wie großer Gewinn es war, daß der Eindruck des Bühnenbildes nicht durch den Anblick des gestikulierenden Dirigenten und der Spieler gestört wurde. Unter den Sängern befand sich die Elite der deutschen Künstlerschaft: Niemann, Betz, Vogl, Scaria, Unger, Hill, Gura, Schlosser, die Materna, Frau Vogl, Lilli und Marie Lehmann, um nur die berühmtesten Namen zu nennen. Zunächst wurden die einzelnen Rollen am Klavier durchgenommen, danach ging es erst an die Proben auf der Bühne. Wir haben schon früher der unglaublichen Vielseitigkeit des Meisters gedacht, der, wenn sein Ruhm sich auch vor allem an seine Bedeutung als Dichter, Komponist und Schriftsteller knüpft, doch nicht minder Großes als Dirigent, Schauspieler und Regisseur leistete. Immer von neuem setzte er seine Künstler durch die wunderbar eindringliche Art seiner Belehrungen in Erstaunen, und wo diese nicht ausreichten, durch die hinreißende Gestaltungskraft, mit der er ihnen die schwierigsten Szenen selbst vorspielte. Und wie verstand es der Zweiundsechzigjährige, der eine eigentliche Gesangsstimme nie besessen hatte, auch selbst als Sänger zu wirken! „Woher er“, so berichtet einer der Anwesenden, „diese eigentlich mit halber Stimme gesungenen Töne nahm, wird immer ein Rätsel bleiben! Wie kam diese Stimme, die eigentlich gar keine war, zu einer so ergreifenden Tonmodulation, die jede wechselnde Empfindungsphase auf das eindringlichste klarlegte?“... Und wie mußten diese Genialität, diese nie ermüdende Energie, dieses Feuer die anderen alle mit fortreißen! Ihre Rollen zu studieren waren sie gekommen, sie gingen fort, gefestigt, nicht nur in ihren Rollen, sondern in ihrem Künstlertum überhaupt. Hier hatten sie alle den gefunden, der groß genug war, ihnen ihre Schwächen, groß genug auch, ihnen den Weg zu ihrer Überwindung zu weisen. Die größten von ihnen beugten sich hier vor einem Größeren und fühlten, wie sie durch die Berührung mit ihm selbst wuchsen.

Und der Eindruck des Ganzen? Liszt hat ihn in einem Brief an die

Fürstin Wittgenstein in die Worte zusammengefaßt: „Von dem Wunderwerke: ‚Der Ring des Nibelungen‘ hörte ich in Bayreuth mehr als zwanzig Proben. Es überragt und beherrscht unsere Kunstepoche wie der Montblanc die übrigen Gebirge.“

Eine achttägige Reise, die er mit seiner Familie nach Böhmen machte, war alles, was Wagner sich nach den ungeheuren Anstrengungen des Sommers als Ruhepause gönnte. Dann ging es zunächst nach Wien, um das Versprechen, unverkürzte Aufführungen von Tannhäuser und Lohengrin zu überwachen, das er der Direktion gegeben hatte, einzulösen. Die Vorstellungen wurden von Hans Richter, der in raschem Aufstieg mittlerweile zum Hofkapellmeister in Wien ernannt worden war, dirigiert; die ausgezeichneten Leistungen des Chores veranlaßten den Meister aber, selbst die Leitung einer Vorstellung des Lohengrin zum Besten des Chorpersonals zu übernehmen. Es braucht kaum erwähnt zu werden, mit welcher Freude dieses selbstlose Anerbieten, das den Meister, der sich mittlerweile nach Bayreuth zurückbegeben hatte, zwang, mitten im Winter noch einmal die Reise nach Wien zu machen, aufgenommen wurde und von welchem Jubel die Aufführung begleitet war. Auch in Berlin finden wir ihn in diesem Winter, teils, um hier die Proben zum Tristan zu leiten, teils, um einen erneuten Versuch zu machen, das Reich für sein Unternehmen zu interessieren. Doch als einziges Resultat seiner Bemühungen wurde ihm aus dem Reichskanzleramt der Rat zuteil, sich direkt an den Reichstag zu wenden. Amüsant und charakteristisch zugleich ist es, daß das betreffende Schreiben „an Herrn Professor Richard Wagner, Bayreuth“ adressiert war. — Um so dankbarer anzuerkennen ist es, daß der Kaiser, wohl auf eine Anregung der Gräfin Schleinitz hin, den Ertrag der ersten Tristanaufführung, 5000 Taler, dem Bayreuther Fonds zuweisen ließ.

Um diese Zeit empfing Wagner einen Antrag für die hundertjährige Wiederkehr der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika einen Festmarsch zu schreiben. Unter gewöhnlichen Umständen wäre er der letzte gewesen, der einem solchen Antrag stattgegeben hätte. Aber die großen Opfer, die er aus seinen Privatmitteln der „Sache“ gebracht hatte, beschworen das Schreckbild erneuter finanzieller Schwierig-

keiten so drohend herauf, daß er sich, nachdem man seine Forderung von 20000 Mark bewilligt hatte, zur Annahme entschloß. Man merkt es dem Stücke, das ohne Inspiration, „mit heißem Bemühen“ geschrieben wurde, an, wie wenig Wagner mit dem Herzen dabei war. Doch es erfüllte seinen Zweck: die Amerikaner konnten ihren Festlichkeiten durch ein Werk des berühmtesten zeitgenössischen Meisters einen Extraglanz verleihen und Wagner seine bedenklich leere Börse etwas auffüllen. Er charakterisierte selbst die ganze Angelegenheit am treffendsten mit den ironischen Worten: „Wissen Sie, was das Beste an dem Marsche ist? Das Geld, was ich dafür bekommen habe.“ Und an Nietzsche schrieb er im Mai 1876: „Ist dieser Unsinn vorüber, so gedenke ich mich ellenlang auszustrecken, vermutlich in Italien, wo ich mich mit Weib und Kind auf meinem amerikanischen Marsche zu wälzen beschlossen habe.“

Bis dahin hatte es freilich noch gute Weile, denn jetzt nahte die arbeits- und verantwortungsvollste Periode seines Lebens heran. Es galt ja nichts Geringeres als die Festspiele, die Proben dazu und — die Beschaffung der Mittel für die letzteren, die auf 2000 Mark pro Tag veranschlagt waren, denn das ganze riesige Personal mußte ja erhalten und entschädigt werden. Wenn man bedenkt, daß Wagners bis ins kleinste ausgearbeiteter Plan über acht Wochen für die Proben in Aussicht nahm, so kann man bei der Langsamkeit, mit der die Beiträge eingingen, und der Tatsache gegenüber, daß diese dem Vertrage mit der Münchener Kabinettskasse gemäß zum großen Teil ihr zufließen mußten, verstehen, welche drängende Sorge Wagner und seinen Freunden daraus erwuchs. Wieder blieb als letztes Auskunftsmittel nur ein Appell an den königlichen Freund übrig. Er ist vom 25. Mai — am 3. Juni sollten die Proben ihren Anfang nehmen — datiert und klingt in die schmerzlich bewegten Worte aus:

„Hat sich der Lenz so ganz mir abgewandt,
Der jüngst mir noch so holden Gruß gesandt?
Der nie gekargt mit seligem Verzeihen,
Mög' er der Not nun auch sein Mitleid weihen!“

Der Appell verhallte nicht ungehört und die Proben konnten programmmäßig beginnen. Sie waren in drei Zyklen geteilt: Während des ersten,

sechswöchentlichen (3. Juni bis 12. Juli), wurde täglich nur eine Szene, während des zweiten (14. bis 26. Juli) ein ganzer Akt, während des dritten (29. Juli bis 4. August) ein ganzes Werk durchgenommen. Mit höchster Umsicht waren die nötigen Ruhepausen für die Mitwirkenden vorgesehen, — nur sich selbst gönnte der Meister keinen Augenblick der Erholung. Über alles wachte er, unermüdlich verbessernd, belehrend, anfeuernd, alle Schwierigkeiten durch seine unwiderstehliche Energie und seine faszinierende Persönlichkeit, die jeden Widerspruch, wie durch hypnotische Gewalt zum Schweigen brachte, beseitigend. Und von der Größe dieser Schwierigkeiten können wir uns eine Vorstellung machen, wenn wir sehen, wie selbst die heutige Szenenkunst, die seit jenen Bayreuther Tagen zu einer ungeahnten Vollkommenheit gebracht ist, noch ratlos manchem der Probleme gegenübersteht, die Wagner ihr im „Ring“ aufgibt. Auf immer neue Weise versucht man, Szenen wie die der drei Rheintöchter, des Einzugs der Götter in Walhall, des Walkürenritts, des Drachenkampfes beizukommen, und noch immer können wir nicht sagen, daß das letzte Wort wirklich schon gesprochen sei.

Wieviel Mühe kostete es beispielsweise, die Darstellerinnen der drei Rheintöchter zu überreden, sich den Schwimmapparaten anzuvertrauen, oder Hill-Alberich zu bewegen, nach dem Raub des Rheingolds den Sprung von dem Riff zu wagen. Als Hill immer wieder ängstlich zauderte, kletterte Wagner mit den Worten „Schämen Sie sich, Hill!“ selbst zum Riff empor und spielte ihm den Absturz in die Tiefe mit so verblüffender Sicherheit vor, daß Hill plötzlich alle Furcht überwand. Es gab nichts, was er nicht von seinen Künstlern verlangen konnte: Seidl, Mottl und Fischer übernahmen die Leitung der Schwimmwagen; „unsere Kreuz- und Querfahrten mit Hin- und Her-, Auf- und Niederrollen dauerten in der ersten Probe etwa sechs Stunden, wir konnten unsere Arme und Beine nicht mehr spüren“, so erzählt Anton Seidl. — Daß, soweit es die szenischen Wirkungen betraf, vieles weit hinter den Erwartungen Wagners zurückblieb, ist fraglos und konnte auch kaum anders sein. Aber was besagte das im Vergleich zu dem Geist, der das Ganze erfüllte, dem Enthusiasmus, mit dem jeder sein Letztes und Bestes hergab, jeder durchdrungen von der Bedeutung des Unterneh-

mens, beseelt von dem Wunsch, das seinige dazu beizutragen, auf daß das Unvergleichliche zum Ereignis werde. Hätte Wagner eine Schar unerprobter junger Künstler unter sich gehabt, seine Aufgabe wäre in gewisser Hinsicht eine leichtere gewesen: aber er hatte es mit Künstlern zu tun, von denen jeder auf seinem Gebiet sich als Meister fühlte, als Meister anerkannt war und die nun durchweg ihre Methoden umgestalten und einer neuen Darstellungsweise sich anpassen sollten. Die souveräne Herrschaft des Gesanges, das Spielen zum Publikum, das Singen auf die äußerliche Wirkung hin, sollten mit einem Schlage aufhören. Der einzelne sollte sich aller persönlichen Wünsche begeben, sollte sich ganz nur als Mittel fühlen, der Zweck einzig das Drama sein. Jede Miene, jede Bewegung sollte der Musik angepaßt sein, denn jede war in ihr vorgesehen und nur, wenn Geste und Ton wie aus einer Empfindung geboren erschienen, konnte jene Intensität der Wirkung erziehlt werden, die Wagner anstrebte. Nie und nirgends waren an die Kunst des Darstellers solche Anforderungen gestellt worden wie hier, wo er gerade im Schweigen am ausdrucksvollsten sein, wo er sich in jedem Augenblick des Zusammenhanges mit dem Orchester bewußt und doch stets frei und ungezwungen bleiben sollte.

Aber gern oder ungern, — schließlich beugte sich alles doch unter den Willen des Meisters, gab Gepflogenheiten auf, die in langer Gewöhnung zur zweiten Natur geworden waren und lebte sich in den neuen Stil ein, bis das Ganze wie aus einem Guß dastand.

Mitten in die Proben hinein erreichte Wagner ein Festgruß, wie er ihn jetzt und von dieser Seite wohl am wenigsten erwartet hatte, Nietzsches Schrift: „Wagner in Bayreuth". Wir haben gesehen, wie fest und treu Nietzsche zu dem Meister gehalten hatte, aber wir wissen auch, wie bald er zu der Erkenntnis kam, daß, wolle er seine eigene Individualität nicht ganz in der Wagners aufgehen sehen, er sich nicht zu oft und lange seinem persönlichen Einfluß aussetzen dürfe. Wagner hatte es wohl gefühlt, daß der Jünger nicht mehr mit jener unbedingten Willigkeit seinem Winke folge, wie das früher der Fall gewesen war; schon seine Absage an den von ihm noch immer über alles verehrten Schopenhauer (in „Schopenhauer als Erzieher") zeigte ihm, in welche neuen Bahnen es ihn treibe; trotz vieler

Einladungen war er zwei Jahre lang ferngeblieben, und als er endlich 1874 zu längerem Besuch in Wahnfried weilte, da machten sich Gegensätzlichkeiten bemerkbar, die deutlich erkennen ließen, daß hier sich nicht mehr, wie in Triebschen, Meister und Schüler gegenüberstanden, sondern daß der Schüler anfing, sich auch als ein Eigener zu fühlen. Doch was auch immer an persönlichen Bedenken und Zweifeln in Nietzsche aufgestiegen war, es mußte vor der Ehrfurcht verstummen, mit der ihn die gewaltige Aufgabe, die Wagner sich gestellt hatte, erfüllte: die Schöpfung einer neuen Kultur, begründet auf einem neuen Kunstideal, als dessen erste Äußerung er der Welt „Bayreuth" bot. Und nun das lang Ersehnte zur Tat wurde, nun wollte er nicht nur müßig als Zuschauer dabei sein, jetzt wollte auch er „etwas Entscheidendes" tun und so entstand seine Schrift. Sie enthält das Tiefste und Schönste, was überhaupt je über Wagner und Bayreuth gesagt worden ist, und sie ist besonders bedeutsam, weil sie all den Späteren die Wege gewiesen hat und weil hier zum erstenmal mit unvergleichlichem Scharfsinn das Wesen der neuen Kunst durchforscht und erfaßt wurde. Und sie wirkte um so überzeugender, weil man hier die Stimme eines Mannes vernahm, den Zugehörigkeit nicht zum Hörigen, Liebe nicht blind machte, der, wie wir früher schon gesehen haben, sich den Mut seiner Meinung wahrte, und nicht zögerte, auch Schwächen aufzudecken. Wie berechtigt gerade er war, ein solches Buch zu schreiben, das hatte Wagner selbst anerkannt, als er ihm schon im September 1873 versicherte: „Ich schwöre Ihnen zu Gott, daß ich Sie für den einzigen halte, der weiß, was ich will!" Jetzt schrieb er ihm nichts weiter als: „Freund! Ihr Buch ist ungeheuer. Wo haben Sie nur die Erfahrung von mir her? — Kommen Sie nur bald und gewöhnen Sie sich durch die Proben an die Eindrücke! Ihr R. W." Und Frau Cosima telegraphierte ihm, nachdem sie die halbe Nacht hindurch gelesen: „Ich verdanke Ihnen jetzt, teurer Freund, die einzige Erquickung und Erhebung nächst den gewaltigen Kunsteindrücken. Möge dies als Dank Ihnen genügen. Cosima."

Inzwischen gingen die Proben zu Ende und in Scharen begannen die Gäste zu den Festspielen hinzuströmen; freilich, so stark, wie man's erhofft hatte, war die Nachfrage doch nicht geworden — Nietzsche, der Mitte Juli

eintraf, berichtete bekümmert an seine Schwester, für den zweiten Zyklus sei noch nicht die Hälfte, für den dritten kaum ein Drittel der Plätze verkauft. — Zu Wagners unaussprechlicher Freude hatte sich zu der Generalprobe, die ganz den Charakter einer ersten Aufführung tragen sollte, König Ludwig angemeldet. Im strengsten Inkognito wollte er ihr beiwohnen, jeder öffentliche Empfang war untersagt, nur Wagner durfte ihn, als er um ein Uhr nachts eintraf, erwarten und nach der Eremitage, wo er Wohnung nahm, begleiten. Es war das erste Wiedersehen der Freunde seit jener denkwürdigen Meistersingeraufführung des Jahres 1868 — stundenlang blieben sie in regem Ideenaustausch beieinander, und erst am Morgen kehrte Wagner in glücklichster Stimmung nach Wahnfried zurück.

War es für den König, der in den letzten Jahren immer mehr sich der Einsamkeit ergeben hatte, kein kleiner Entschluß, nach Bayreuth zu kommen, so bedeutete ein solcher noch ungleich mehr für Kaiser Wilhelm, dessen musikalischer Geschmack nach ganz anderer Richtung, als nach der schwerblütigen Wagnerschen lag. Aber waren es bei dem Könige künstlerische und persönliche Erwägungen, die ihn hintrieben, so waren es beim Kaiser rein patriotische. Einem Unternehmen, das man ihm als von äußerster Bedeutung für die nationale Kultur geschildert hatte, wollte auch er nicht fernbleiben, und daß seine Anwesenheit dem Feste nach außen hin einen besonderen Glanz verlieh, ist selbstverständlich. Mit ihm war ein ganzer Kranz von Fürstlichkeiten erschienen, darunter die Großherzöge von Schwerin und Sachsen-Weimar, die Herzöge von Anhalt-Dessau und Schwarzburg-Sondershausen, Prinz Wilhelm von Hessen und andere. Unter den zahllosen Berühmtheiten, die sich aus aller Herren Länder eingefunden hatten, befanden sich die Maler Menzel, Lenbach, Makart und Angely; keiner aber erregte wohl größere Aufmerksamkeit als Liszt, der während der ganzen Zeit der Proben und Aufführungen bei den Seinen weilte. Auch viele altvertraute Gestalten waren herbeigeeilt, wie Mathilde Maier, die Freundin aus den Mainzer Tagen, Malwida von Meysenbug und Otto und Mathilde Wesendonk.

Am Sonntag, den 13. August nahm der erste Zyklus seinen Anfang, ein letztes Mahnwort richtete der Meister vorher noch an seine Truppen, sie

fanden es hinter den Kulissen und in den Garderoben angeschlagen. Es ist so charakteristisch für das Verhältnis zwischen ihm und ihnen und enthält in wenigen Worten so vieles für den neuen Stil Wichtige, daß ich es mitteile:

„Letzte Bitte an meine lieben Getreuen!

!Deutlichkeit!

Die großen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache.

Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer dem andern; in Selbstgesprächen nach unten oder nach oben blicken, nie geradaus!

Letzter Wunsch: bleibt mir gut, Ihr Lieben!

Bayreuth, 13. August 1876. Richard Wagner."

Für das Orchester lautete die letzte Weisung nur:

„Nicht präludieren! Piano, pianissimo — dann gelingt alles!"

Und nun rauschte zum erstenmal das gewaltige Werk vorüber, alle, die offenen Herzens sich seinem Zauber hingaben, unwiderstehlich in seinen Bannkreis ziehend. Von der wie in Wohlklang getränkten Rheintöchterszene bis zu dem blendend prunkvollen Einzug der Götter in Walhall; von dem leidenschaftdurchlohten Zwiegespräch des Wälsungenpaares bis zu dem schmerzlich entsagenden Abschied Wotans; von Siegfrieds von Jugendkraft überquellenden Schmiedeliedern bis zu der feierlichen Erweckung Brünhildes und ihrer jubelnden Hingabe an Siegfried, und von der ahnungsschweren, nachtdunklen Nornenszene bis zu dem Flammentode Brünnhildes und dem Untergang der Götter — — so viel Neues, Eigenartiges war noch nie von der Bühne herab in so rascher Folge geboten worden. Und wann hatte je ein Orchester solche Wunder an technischer Vollendung, Klangschönheit und Diskretion getan, wie es hier unter Hans Richters Leitung geschah, wo hatte man je eine solche Schar von Künstlern von so anerkannter Bedeutung auf einer Bühne zusammengesehen, deren jeder wie von demselben Willen beseelt erschien? Die Freunde des Meisters fanden ihre kühnsten Erwartungen übertroffen, die Masse der Hörer, wenn sie auch die große Ausdehnung und vielfachen Längen der einzelnen Teile ermüdeten, wurde doch durch die musikalischen Schönheiten, an denen jeder Akt

so reich ist, immer wieder entschädigt. Freilich die anderen, die nur gekommen waren, um das Gift ihrer hämischen Verkleinerungssucht in die Festfreude zu spritzen, hatten es auch nicht schwer, Angriffspunkte zu finden, den willkommensten gab ihnen Wagner selbst mit den Worten, die er am Schluß des ersten Zyklus, den unablässigen begeisterten Rufen des Publikums nachgebend, sprach: „Ihrer Gunst und den grenzenlosen Bemühungen der Mitwirkenden, meiner Künstler, verdanken Sie diese Tat. Was ich Ihnen noch zu sagen hätte, ließe sich in ein paar Worte, in ein Axiom zusammenfassen: Sie haben jetzt gesehen, was wir können, nun ist es an Ihnen, zu wollen. Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst." Was Wagner meinte, mußte jedem Gutgesinnten klar sein und ebenso, daß er in der Erregung des Augenblicks die Worte nicht zu wägen vermochte; als er am Schluß der Festspiele noch einmal das Wort ergriff, da gab er selbst seinem Axiom die rechte Deutung, indem er sagte, er hoffe nun nicht wieder des Hochmutes geziehen zu werden, wenn er sage, mit den Festspielen sei ein Schritt zur Selbständigkeit der deutschen Kunst geschehen. Aber die Schmähsucht heftete sich an jenes Wort und sah darin einen Ausdruck anmaßendster Verachtung alles dessen, was die deutsche Kunst bis dahin geleistet. Es wurde das Signal und der Kampfruf für heftigere Angriffe denn je, und auch das friedliche Bayreuth widerhallte manches Mal von wildem Lärm, wenn bei Angermann, dem Café, das der Sammelplatz der leitenden Elemente auf beiden Seiten war, die Gegensätze gar zu heftig aufeinander prallten und man in der Hitze des Kampfes sich nicht mehr damit begnügte, sich Grobheiten an die Köpfe zu werfen, sondern zu Bierseideln griff.

Ein zweiter und dritter Zyklus folgten; an dem letzteren nahm auch der König wieder teil. Höher denn je flammte noch einmal die Begeisterung des Publikums auf, sie erreichte ihren Höhepunkt, als Wagner am Ende inmitten seiner Künstler sich auf der Bühne zeigte, um ihnen aus bewegtem Herzen seinen Dank zu sagen für die Arbeit langer Tage und durchwachter Nächte, den Dank dafür, daß sie ihm so treu geholfen, das Werk zu Ende zu führen! Dann schloß sich der Vorhang über einer Szene, die in ihrer Mischung von rührender Ergebenheit und hochaufbrausendem Enthusias-

mus einen weihe- und würdevollen Schlußakkord des wunderbaren Festes bildete.

Nach den ungeheuren Anstrengungen dieser Monate bedurfte Wagner dringend der Ruhe. In Italien hoffte er sie zu finden — schon Mitte September reiste er mit seiner ganzen Familie dorthin ab. Aber er fand sie nicht. Seine Gedanken weilten bei den letzten Monaten und er begann das Fazit des großen Ereignisses zu ziehen. Äußerlich war es glänzender verlaufen, als er selbst es erhoffen durfte, Kaiser und Fürsten waren seinem Ruf gefolgt — wo war das je einem Künstler geschehen? Eine vieltausendköpfige Menge hatte ihm wie berauscht zugejubelt, seine Künstler waren vor das Publikum wie der verkörperte Ausdruck seines Willens getreten. Und doch: „Dies waren die ‚Bühnenfestspiele‘ des Jahres 1876. Wollte man mir deren Wiederholung zumuten?“ In diesen Worten drückt sich die Empfindung aus, mit der er auf die „große“ Zeit zurückblickte. Jenes Gefühl der Vereinsamung, des Unverstandenseins, das ihn auch bei den lautesten Beifallsbezeugungen auf seinen Konzertfahrten nie verlassen hatte, bemächtigte sich seiner stärker denn je. Jene gekrönten Häupter? — er wußte nur zu wohl, „daß mehr die Verwunderung über das wirkliche Zustandekommen der Unternehmung ihm ihre Teilnahme zugewendet hatte, als die eigentliche Beachtung des Gedankens, der das Unternehmen ihm eingab“; die Künstler? — nur durch seine eiserne Energie, nur indem er den ganzen Zauber seiner Persönlichkeit bewußt zur Wirkung brachte, hatte er ihren Dünkel, ihren Eigennutz, ihre kleinlichen Eifersüchteleien zu überwinden vermocht; und das Publikum? — wie viele waren darunter, die auch nur ahnten, was er wollte? Immer wieder mußte er hören, die Walküre sei ein herrliches Werk — bis auf den zweiten Akt! Und er klagte: „Wahrscheinlich meine man damit, die Wotanszenen; man übersehe die Hauptsache, das Ganze des Dramas und halte sich an die bloß episodischen Gestalten: Siegmund und Sieglinde.“ Wie hätte er nicht erkennen sollen, daß es die Musik und immer wieder nur die Musik war, was den Enthusiasmus der Hörer entfesselte! Das Drama — man nahm es mit in Kauf, man langweilte sich bei den für die dramatische Entwicklung wich-

tigsten Szenen, wenn die Schönheit der Musik nicht über ihre Länge hinwegtäuschte, und aller Augen leuchteten auf, wenn in breiten Wellen der Strom der Melodie sich wieder durch das Haus ergoß. Was war diesen Menschen das Kunstwerk der Zukunft? Was sie suchten, war — die Oper der Vergangenheit und nur wo er sich ihr annäherte, verstanden sie ihn! Sein Werk war ihnen doch nichts weiter als „große Oper" gewesen, daran konnte er keinen Augenblick zweifeln! — Und das finanzielle Resultat? — ein Defizit von 120000 Mark! und nirgend eine Hoffnung auf Hilfe und selbst die Getreuesten bereit, die ganze Verantwortung auf ihn zu wälzen! Dazu eine wahre Sturmflut von Pamphleten und Zeitungsberichten erbärmlichster Art. — Können wir uns wundern, daß er bald an Heckel schrieb: „Mit meinem Befinden geht es unter solchen Umständen nicht zum besten: mein innerer Kummer und meine Unruhe der Ungewißheit sind zu groß." Und: „Hier, lieber Freund, hören meine Kräfte auf. Mein bisher durchgeführtes Unternehmen war eine Frage an das Publikum: ‚Wollt Ihr?' Nun nehme ich an, daß man nicht will und bin demnach zu Ende."

Und noch ein anderer Schmerz fraß an seinem Herzen, so wenig er ihn auch vielleicht sich und anderen eingestehen mochte: er wußte, daß ihm die Festspiele seinen besten Genossen geraubt hatten: Friedrich Nietzsche. Freudig bewillkommnet, höchster Erwartungen voll, war Nietzsche nach Bayreuth gekommen und fast unmittelbar darauf schrieb er an seine Schwester: „Fast habe ich's bereut! denn bis jetzt war's jämmerlich . . . Montag war ich in der Probe, es gefiel mir gar nicht und ich mußte hinaus." Dann bessert sich seine Stimmung, gewaltsam fast versucht er, sich in seine früheren Empfindungen zu versetzen. Doch nach wenigen Tagen schon heißt es: „Ich sehne mich weg, es ist zu unsinnig, wenn ich bleibe. Mir graut vor jedem dieser langen Kunstabende, und doch bleibe ich nicht weg . . . Ich habe es ganz satt, auch zur ersten Vorstellung will ich nicht da sein, sondern irgendwo, nur nicht hier, wo es mir nichts als Qual ist." Noch bevor die Generalproben ihren Anfang nahmen, reiste er ab, um nicht wiederzukehren.

Was war geschehen, was hatte den Verfasser des „Wagner in Bayreuth"

so plötzlich umgestimmt? Das Bild, das Nietzsche von Wagner im Herzen trug, war in ihm in jenen seligen Triebschener Tagen entstanden, wo er ihn nur fern von dem Getriebe und den Intrigen der Parteien gekannt hatte, gehoben durch die Gegenwart der geliebten Frau und des jungen Freundes, in welchen er die geistig Ebenbürtigen, die seelisch ganz ihm eigenen begrüßte. Als jene stille Zeit dann zu Ende ging, als der Bayreuther Plan zur Reife gedieh und er den himmelstürmenden Künstler, den weisen Denker als geschäftigen Organisator wiedersah, der mit den irdischsten Mitteln um die Erreichung seines Zieles kämpfte, da verschob sich das Bild etwas: leise Zweifel tauchten in seiner Seele auf, die bei dem Besuch des Jahres 1874 neue Nahrung fanden. Für ihn galt es beispielsweise als ein unumgängliches Merkmal der Größe, das Große anzuerkennen, ganz gleich in welcher Gestalt es sich zeige. Das hatte er auch von seinem Wagner erwartet. So hatte er ihm das Brahmssche Triumphlied, das er selbst kurz vorher mit hoher Freude gehört hatte, mitgebracht und es ihm ohne Worte aufs Klavier gelegt. „Tag für Tag", so erzählte Wagner selbst Frau Förster-Nietzsche, „lag das rote Buch da, bis ich mich schließlich gereizt fühlte, wie der Stier durch das rote Tuch. Na und eines Abends bin ich losgebrochen, und wie losgebrochen!" Und als die Schwester fragte: „Was sagte denn mein Bruder!" da erwiderte er: „Der sagte gar nichts, der errötete und sah mich erstaunt mit bescheidener Würde an. Ich gäbe gleich hunderttausend Mark, wenn ich solch ein schönes Benehmen wie dieser Nietzsche hätte, immer vornehm, immer würdig, so etwas nützt einem viel in der Welt." Als auch Nietzsche seiner Schwester davon erzählte, setzte er hinzu: „Lisbeth, da war Wagner nicht groß." Und in seinen Notizen aus jener Zeit heißt es einmal: „Der Tyrann läßt keine andere Individualität gelten als die seinige und die seiner Vertrauten. Die Gefahr für Wagner ist groß, wenn er Brahms usw. nicht gelten läßt, oder die Juden."

Nun war er, das Herz geschwellt von dem Empfang, den sein Buch bei Wagner gefunden, gekommen, in törichtem Traum hoffend, die alten Zeiten, und wäre es nur für Stunden, wieder aufleben zu sehen. Doch wo sollte Wagner jetzt Zeit und Sinn für ein beschauliches Zusammensein finden?

Wenn das Theater ihn frei gab, dann hatte er tausend Pflichten als Weltmann und Diplomat zu erfüllen, da hieß es Besuche machen, Audienzen erteilen, einflußreiche Freunde empfangen, Bedenken beseitigen, Gegensätze ausgleichen. Nietzsche erkannte den Freund kaum noch wieder — war das der Wagner seiner Träume? Doch noch glaubte er an sein Werk, seine Aufgabe: vielleicht, daß, wie ihm zuerst die volle Begeisterung für das Werk aus der für den Menschen aufgegangen war, ihn jetzt das Werk wieder zu dem Menschen zurückführe! Er kannte jede Note des Ringes: in Stunden höchster Weihe hatte der Meister selbst ihn darin eingeführt, und seitdem hatte er, der selbst ein trefflicher Klavierspieler war, sich mit stets wachsendem Genuß darin versenkt. Hatte er da manches als Länge oder Schwäche empfunden, er zweifelte nicht daran, daß es im Zusammenhang mit der Bühne seine Berechtigung, seine Notwendigkeit erweisen würde! Das übrige aber, was schon am Klavier ihn so mächtig gepackt hatte, wie würde es ihn jetzt erst mitreißen! Er hoffte, hier die Tragödie aus dem Geist der Musik geboren zu empfangen, hoffte etwas dem ältesten griechischen Drama, dem apolinisch gottbeseelten Ähnliches zu sehen — und nun? er mußte nur zu bald erkennen, daß hier das Drama durch die Musik oft nur aufgehalten, daß die Musik wiederum durch die Erfordernisse des Dramas oft ihrer eigensten Aufgabe, die Wagner selbst in die Wirkung auf das Gemüt gesetzt hatte, entfremdet werde. Er fühlte, daß, wenn das Drama als solches zu vollster Geltung kommen solle, die Musik viel bescheidener zurücktreten müsse, und er erkannte doch wieder, daß, wo das hier geschah, das Drama erst recht nicht wirkte, weil man nach musikalischen Wundertaten, wie dem ersten Akt der Walküre, auch weiter auf gleiche Wirkungen rechnete, und wo diese ausblieben, die Gründe dafür nicht im Drama, sondern im Künstler suchte, das, was dramatische Notwendigkeit war, nur als künstlerische Schwäche empfand. Mit einem Wort: die Wirkung des Werkes beruhte auf dem, was darin opernmäßig war und wo es nicht opernmäßig war, da wirkte es nicht!

Für ihn, den begeisterten Verehrer von Schumann und Brahms konnte es nur zweierlei geben: entweder ein Drama, das durch sich selbst so gewaltig ergriffe, daß die Musik nur als mithelfendes Ausdrucksmittel er-

scheine, oder eine Musik, die in jedem Augenblick durch ihre Schönheit auch die Schwächen des Dramas verhülle. Hier aber glaubte er keines von beiden rein und ganz zu finden und vor allem — was Wagner gewollt, die Vormachtstellung der Musik auf der Bühne den anderen Künsten gegenüber zu brechen, das war ihm nicht gelungen!

Was Nietzsche damals empfand, ist nur das, was noch bis zum heutigen Tage viele Vorurteilslose gerade dem Ring gegenüber fühlen. Aber während sie das Werk dankbar hinnehmen, wie es nun einmal ist, war Nietzsche ihm mit einer bestimmten, überaus hoch gespannten Erwartung gegenübergetreten, und so war die Enttäuschung unausbleiblich. Damit sie nicht eine noch größere, ganz unaustilgbare werde, floh er!

In Sorrent trafen sie noch einmal zusammen. Gemeinsam mit Malwida von Meysenbug, seinen Freunden Dr. Rée und dem jungen Albert Brenner hatte auch Nietzsche dort Wohnung genommen. Man begrüßte sich, als sei alles noch wie einst — aber beide wußten, daß sie einander täuschten. Nur zwei- oder dreimal kamen sie zusammen; hier wäre noch einmal Gelegenheit gewesen, durch ein freies Wort die Spannung zu lösen, aber Wagner war zu stolz, um um den Abtrünnigen zu werben, Nietzsche dem Manne gegenüber, der seinem Herzen so nahe gestanden hatte, zu befangen, um ihm zu sagen, was in ihm vorging. Mit welcher Innigkeit er dabei noch immer an ihm hing, das beweisen die Verse, mit denen er ihm noch zwei Jahre später sein „Menschliches, Allzumenschliches" übersandte:

„Dem Meister und der Meisterin
Entbietet Gruß mit frohem Sinn,
Beglückt ob einem neuen Kind
Von Basel Friedrich Freigesinnt.
Er wünscht, daß sie mit Herzbewegen
Aufs Kind die Hände prüfend legen
Und schauen, ob es Vaters Art,
Wer weiß? selbst mit 'nem Schnurrenbart.
Was ihm auf seinem Erdenwallen
Beschieden sei: es will gefallen,
Nicht vielen: fünfzehn an der Zahl,
Den andern werd' es Spott und Qual.
Doch eh' wir in die Welt es schicken,
Mög' Meisters Treuaug' segnend blicken

Und daß ihm folge fürderhin
Die kluge Gunst der Meisterin."

Die Antwort war — ein eisiges Schweigen; was anders konnte er erwarten von einem Buche, in dem der Einfluß Wagners wie ausgelöscht ist, das in nichts mehr den Nietzsche des „Wagner in Bayreuth" verrät, in dem bereits die „Umwertung aller Werte" ihre Schatten vorauswirft? Aber am selben Tage, da Nietzsche sein Buch an Wagner abschickte, erreichte ihn ein Exemplar der Parsifaldichtung mit der Widmung: „Herzlichen Gruß und Wunsch seinem teuren Freunde Friedrich Nietzsche. Richard Wagner, Oberkirchenrat." Als er davon erzählte, setzte Nietzsche hinzu: „Diese Kreuzung der zwei Bücher — mir war es, als ob ich einen ominösen Ton dabei hörte. Klang es nicht, als ob sich Degen kreuzten? Jedenfalls empfanden wir beide es so: denn wir schwiegen beide. Um diese Zeit erschienen die ersten ‚Bayreuther Blätter': ich begriff, wozu es höchste Zeit gewesen war. Unglaublich! Wagner war fromm geworden ..." Jetzt war jede Brücke zwischen ihnen abgebrochen: Nietzsche, der im Christentum den Feind alles Lebens wie aller Kultur zu erkennen vermeinte und gerade auch hierin sich ganz eins mit Wagner geglaubt hatte, sah ihn plötzlich „hilflos und gebrochen vor dem christlichen Kreuze niedersinken".

Für Wagner war Nietzsche ein Verräter an ihm und seinem Gedanken, für Nietzsche aber Wagner — ein Verräter an sich selbst!

Er hat den Bruch mit ihm nie verwunden. Ihre Freundschaft, die für Wagner, den alternden, eine interessante Episode bedeutete, war für ihn, den jungen, das Ereignis seines Lebens gewesen und wie er auch in seinen Schriften „der Fall Wagner" usw. das Seziermesser an das einstmalige Ideal ansetzen mochte, sie muten uns doch mehr wie Selbstanalysen an, wie Versuche, sich mit sich selbst abzufinden, und unwillkürlich sagen wir uns: wie groß muß dieser Wagner ihm erschienen sein, daß er ihn immer wieder zur Beschäftigung mit ihm zwang. Ein überaus herrliches Denkmal hat Nietzsche ihrer Freundschaft und ihrer Trennung in der „fröhlichen Wissenschaft" gesetzt. Daß er diese mild verklärten Worte vier Jahre, nachdem Wagner in seinem „Publikum und Popularität" (1878) einen der Bedeutung der Angelegenheit wenig würdigen Angriff gegen ihn unter-

nommen, veröffentlichte, zeigt, wie hoch er über der Sache stand. Diese Worte lauten:

„Sternen-Freundschaft. — Wir waren Freunde und sind uns fremd geworden. Aber das ist recht so und wir wollen's uns nicht verhehlen und verdunkeln, als ob wir uns dessen zu schämen hätten. Wir sind zwei Schiffe, deren jedes sein Ziel und seine Bahn hat; wir können uns wohl kreuzen und ein Fest miteinander feiern, wie wir es getan haben, — und dann lagen die braven Schiffe so ruhig in einem Hafen und in einer Sonne, daß es scheinen mochte, sie seien schon am Ziele und hätten ein Ziel gehabt. Aber dann trieb uns die allmächtige Gewalt unserer Aufgabe wieder auseinander, in verschiedene Meere und Sonnenstriche, und vielleicht sehen wir uns nie wieder — vielleicht auch sehen wir uns wohl, aber erkennen uns nicht wieder: die verschiedenen Meere und Sonnen haben uns verändert! Daß wir uns fremd werden mußten, ist das Gesetz über uns: ebendadurch sollen wir uns auch ehrwürdiger werden! Ebendadurch soll der Gedanke an unsere ehemalige Freundschaft heiliger werden! Es gibt wahrscheinlich eine ungeheure unsichtbare Kurve und Sternenbahn, in der unsere so verschiednen Straßen und Ziele als kleine Wegstrecken einbegriffen sein mögen, — erheben wir uns zu diesem Gedanken! Aber unser Leben ist zu kurz und unsre Sehkraft zu gering, als daß wir mehr als Freunde im Sinne jener erhabenen Möglichkeit sein könnten. — Und so wollen wir an unsere Sternen-Freundschaft glauben, selbst wenn wir einander Erden-Feinde sein müßten."

Für Wagner war die erste und schwerste Sorge jetzt die Deckung des Defizits. Nach Erwägung aller nur erdenklichen Vorschläge blieb als einziges Auskunftsmittel nur das ihm verhaßteste von allen, eine Konzertreise, übrig. Er war bereit, auch dieses Opfer zu bringen. Einer Anregung Wilhelmis gemäß wurde London dafür in Aussicht genommen. Endlos zogen die Verhandlungen sich hin; zu gleichen Zeit fanden unausgesetzt Beratungen über die Zukunft des ganzen Bayreuther Unternehmens statt, das Wagner durch eine Reorganisation der Patronatsvereine auf eine neue, sichere Basis zu stellen wünschte. Schaute er auch fast hoffnungslos in die Zukunft — „Lernt Deutschland und das deutsche Publikum kennen! Da ist alles, alles verloren", rief er den Freunden zu, so sollte doch ein Versuch wenigstens noch gemacht werden. Auch durch die Begründung jener oben erwähnten Zeitschrift, die als „Bayreuther Blätter" der Förderung

des Bayreuther Gedankens dienen sollte, glaubte er sich ein wichtiges Instrument für seine Zwecke zu schaffen. Den Plan dazu hatte er seit Jahren gehegt und Nietzsche war zu ihrem Redakteur ausersehen gewesen. Jetzt mußte nach einem anderen Umschau gehalten werden und die Wahl fiel auf Hans von Wolzogen, einen reich begabten, begeisterten Verehrer des Meisters, dem die unabhängigen Verhältnisse, in denen er lebte, es gestatteten, sich ganz dem Dienst „Bayreuths" zu widmen und der sich im Oktober 1877 zu diesem Zweck dort niederließ.

Man sollte meinen, daß unter den steten Enttäuschungen, Kämpfen und prosaischen Betätigungen Wagners Schaffenslust hätte versiegen müssen. Doch eines Tages, im Februar 1877, erklärte er, wie aus einer gewaltsamen Reaktion gegen alles, was auf ihn eindrang, heraus, seiner Frau: „Ich beginne den Parzival (das war der ursprüngliche Name) und lasse nicht eher von ihm ab, bis er fertig ist." Und er hielt Wort. Bis Ende Februar war der Prosaentwurf niedergeschrieben und zwei Monate später lag das Gedicht fertig vor. — Dann wurde die Londoner Reise angetreten. Sie war reich an Ehrungen, doch das erwartete Resultat brachte sie nicht: obwohl die gewaltige Albert Hall bei jedem der acht Konzerte überfüllt war, waren doch die Kosten so ungeheure gewesen, daß Wagner den geringen Überschuß von 14000 Mark, der sich ergab, nur dadurch ermöglichte, daß er die mitwirkenden Sänger aus eigener Tasche bezahlte. Um allem die Krone aufzusetzen, mußte er jetzt vernehmen, daß das Bayreuther Defizit nicht 120000 Mark betrage, wie man ursprünglich angenommen, sondern 160000 Mark. Ein letzter Weg blieb ihm noch offen: eine Aufforderung zur Subskription von Beiträgen zur Deckung des Defizits; er selbst eröffnete die Liste mit 10000 Mark. Wie qualvoll ihm aber dieses ganze unwürdige Betteln war, dessen Notwendigkeit deutlicher noch als alles andere ihm zeigte, wie unverstanden die Bayreuther Tat geblieben war, das geht aus Worten hervor, wie die folgenden: „Sollte auch dieser Weg fehlschlagen, so bin ich entschlossen, mit Ullmann für Amerika abzuschließen, dann aber auch mein Bayreuther Grundstück zum Verkauf zu geben, mit meiner ganzen Familie über das Meer zu gehen und nie wieder nach Deutschland zurückzukehren." Welcher Groll, welcher Ekel spricht aus diesen Worten!

Und auch dieser Weg schlug fehl! Da war es der wackere Feustel, der endlich die Lösung des unheilvollen Problems fand: auf sein Betreiben wandte sich Frau Wagner direkt an den König mit der Bitte, es zu veranlassen, daß die Münchener Hofbühne, die bisher die Wagnerschen Opern auf Grund eines Arrangements aus dem Jahre 1864 tantiemefrei gegeben hatte, ihm von jetzt ab die übliche Tantieme von 10 Prozent zahle. Nach längeren Verhandlungen wurde dieser Antrag genehmigt und zugleich angeordnet, daß die Münchener Theaterintendanz das Defizit in Höhe von 100000 Mark übernehme und sich aus den Tantiemen schadlos halte. Damit war endlich diese lastende Sorge beseitigt und Wagner hatte außerdem die frohe Genugtuung, niemandes Hilfe in Anspruch genommen zu haben.

So konnte er sich nun freien Sinnes und in gehobener Stimmung der Komposition des Parsifal widmen. Je rüstiger sie aber fortschritt, um so notwendiger wurde es, vorausschauend das Weiterbestehen, oder besser die Wiederaufnahme der Bayreuther Aufführungen zu sichern. Ein neuer Patronatverein wurde gegründet. Nur seinen Mitgliedern sollte Bayreuth künftig seine Tore öffnen, damit nur solche, die nicht eitle Neugier, sondern wahres Interesse leite, den Festspielen beiwohnten. Da damit den Minderbemittelten der Besuch derselben fast unmöglich gemacht wurde, sollte eine Anzahl von Freiplätzen reserviert und der Reichstag um eine Dotation von jährlich 100000 Mark zu ihrer Bezahlung angegangen werden. Um sich zunächst aber einen tüchtigen Stamm von Künstlern zu schaffen, die nicht nur eine gedeihliche Fortentwicklung Bayreuths, sondern auch eine allgemeine Verbreitung seiner künstlerischen Ideen auf allen Gebieten der Kunst gewährleisteten, sollte in Bayreuth unter Hinzuziehung geeigneter Lehrkräfte eine Stilschule eröffnet werden, deren oberste Leitung er sich selbst vorbehielt. Der Plan war überaus großzügig erdacht und die Tatsache, daß der Meister selbst dreimal wöchentlich den Übungen beizuwohnen versprach, zeigt, wie ernst es ihm um die Schaffung eines einheitlichen künstlerischen Stils war und wie freudig er trotz seiner mannigfachen anderen Aufgaben und trotz seines Alters als erster Diener seines Kunststaates mitzuarbeiten bereit war. Es ist etwas wunderbares um den Optimismus,

mit dem Wagner immer von neuem und immer von neuen Gesichtspunkten aus seinem Ziele näherzukommen suchte, immer noch auf das Erwachen und die Mitarbeit des deutschen Geistes hoffend. Und abermals mußte er sich mit einer schweren Enttäuschung abfinden — die Anmeldungen zur Stilschule liefen so spärlich ein, daß der Plan aufgegeben werden mußte. Dafür kamen aber von allen Seiten Bitten um die Erlaubnis zur Aufführung des Ringes, und da an eine Wiederaufnahme der Bayreuther Festspiele fürs erste nicht zu denken war, so gab der Meister endlich nach, so wenig behaglich ihm auch bei dem Gedanken war, das Werk, von dem er sich ganz andere noch als Opernerfolge versprochen hatte, der Willkür von Sängern, denen sein Stil, und Intendanten, denen sein Ziel fremd war, preiszugeben. Am schwersten wurde es ihm, in die Aufführung einzelner Teile zu willigen, aber auch dazu verstand er sich schließlich, und nun zogen zunächst Rheingold und Walküre, später auch Siegfried und die Götterdämmerung über die Bühnen Deutschlands. Ausgesöhnt aber hat er sich mit dem Gedanken nie ganz und an Heckel schrieb er: „Das Schicksal hat mit meinem Werke seine Wege eingeschlagen: da es nicht die von mir ursprünglich in das Auge gefaßten sind, geziemt es mir, ruhig und enthaltsam zuzusehen, was auf diese Weise aus der Sache wird. Das ist denn auch mein Standpunkt: ich sehe aus der Ferne zu, freue mich über gute Erfolge und verwundere mich nicht über schlechte. Aber — dabei sein kann ich nirgends mehr. Wenn Sie je erfahren, daß ich irgendwo einer Aufführung eines Teiles jenes Werkes beigewohnt, so mögen sie mich des Freundesverrates anklagen: es wird nie dazu kommen." — Bis Ende April 1879 war die Skizze des Parsifal beendet, vorher schon hatten die weihevollen Klänge des Vorspiels, das zur Geburtstagsfeier der Meisterin im Musiksaale von Wahnfried durch die Meininger Hofkapelle aufgeführt wurde, allen, denen es vergönnt war, ihnen zu lauschen, eine Vorahnung davon gegeben, welche neue Offenbarung der Welt mit diesem Werk bevorstehe.

Wie vollkommen hätte das Glück Wagners jetzt sein können, hätte er die Pforten Wahnfrieds vor der Welt und ihrer Qual verschließen können: der Morgen in begeisterter Schaffensfreude der Arbeit, der Nachmittag Frau und Kindern gewidmet, der Abend im Verkehr mit den ersten Geistern

aller Zeiten verbracht, deren Werke er selbst in seiner unvergleichlich plastischen Art vorzulesen und zu erläutern liebte. Kein Gebiet geistiger Betätigung gab es, das er dabei nicht mit lebendigem Interesse umfaßte, keinen neuen Gedanken, der nicht befruchtend auf seinen Geist gewirkt hätte: man las die Schriften des Grafen Gobineau — und die über die Ungleichheit der menschlichen Rassen regte ihn zu seinen Aufsätzen „Heldentum und Christentum" und „Erkenne dich selbst" an, während Gobineaus, für die Bayreuther Blätter geschriebenes „Urteil über die jetzige Weltlage" vom Meister eine „Einführung" erhielt; man las Gleizès, des begeisterten Apostels des Vegetarianismus, Schriften, vor allem seine Thalysia, und Gedanken, die auch Wagner schon beschäftigt hatten, fanden darin so volle Bestätigung, daß er ihnen in seinem Aufsatz „Religion und Kunst" und dem „Offenen Schreiben an Ernst von Weber" Ausdruck gab; man las Renans „Apostel" und „Leben Jesu", und wenn ihm auch die Auffassung der Gestalt Christi zu pariserisch erschien, so fand er doch vieles ihm innerlich Verwandte darin; freilich meinte er, den „Gott" habe auch Renan nicht erkannt und setzte hinzu: „Ich muß durchaus einmal meine Theologie schreiben." Dazwischen wurden die großen Dramatiker durchgenommen, von Äschylos zu Calderon, Cervantes, Shakespeare, Goethe und Schiller; man las Plutarch, Plato, Aristoteles, Victor Hugo, Gogol, E. Th. A. Hoffmann, um nur das wichtigste aus der erstaunlichen Liste dessen, was ihn interessierte, anzuführen, und über alles wußte er Worte eindringendster Weisheit zu sagen. Es war ein Dasein, das in erhöhtem Maße noch die stillen Freuden der Triebschener Tage wiederbrachte, insoweit die lauten Stimmen der Welt nicht das Idyll störten. So konnte er es auch leichter verwinden, daß seine Gesundheit ihm viel zu schaffen machte. Sein altes Unterleibsleiden meldete sich wieder, auch die Gesichtsrose bereitete ihm, wie so oft schon, zeitweilig arge Pein, und als endlich auch einige der Kinder erkrankten, beschloß er unter dem Himmel Italiens Heilung und Kräftigung für sie und sich zu suchen. In Neapel wurde in der Villa d'Angri auf dem Posilippo Aufenthalt genommen und in diesem irdischen Paradies, mit seinem berauschenden Blick über das Meer, die Stadt und den Vesuv, seinen terrassenförmig aufsteigenden Gartenanlagen, seinen zum Sinnen und Schaffen einladenden

Spaziergängen verlebte er mit den Seinen herrliche Monate, während deren der Besuch Joseph Rubinsteins, eines jungen, hochbegabten russischen Juden, der sich und sein Können ganz der Wagnersache gewidmet hatte, und des vielversprechenden Heinrich von Stein willkommene Abwechslung gewährten. Freilich verfolgte ihn auch hierher die Gesichtsrose und zwang ihn, nach sechsmonatlichem Verweilen zu dem Entschluß, es abermals mit einer Luftveränderung zu versuchen. So begab man sich über Rom und Florenz nach Siena, der alten, an künstlerischen Denkmälern und Erinnerungen so reichen Stadt, wo auch Liszt zu längerem Besuch eintraf. Bis zum Oktober weilte man dort, dann ging es nach Venedig, das ihm seit jenen Herbsttagen des Jahres 1858 besonders ans Herz gewachsen war, und Ende Oktober war man endlich in München. Daß auch die Allheilerin Italien ihm nicht die gründliche Kräftigung, die er erhoffte, gebracht hatte, sollte sich nur zu bald erweisen. Schon früher hatten sich öfter bei großen Erregungen beängstigende Brustkrämpfe eingestellt; leider sollte es jetzt an Anlässen dazu nicht fehlen. So war für einen Nachmittag eine Privataufführung des Parsifalvorspiels vor dem König angesetzt. Lenbach, der Wagner malte, und einer der wenigen Bevorzugten war, die, vom König ungesehen, zugegen sein durften, erzählt, daß Wagner schon „durch das verspätete Eintreffen des Königs unruhig und verstimmt geworden sei: als dann der König seinem Entzücken über das neue Werk dadurch Ausdruck gab, daß er es sofort noch einmal zu hören verlangte, gab Wagner diesem Wunsche nur mit großem Widerstreben nach; als aber der König danach das Lohengrinvorspiel zu hören wünschte, da begehrte Wagners künstlerisches Empfinden auf und den Taktstock an den Kapellmeister abgeben und das Orchester verlassen, war eins!" Überaus gereizt kam er nach Hause und die Folge war einer jener Brustkrampfanfälle, die ihm so bald schon verhängnisvoll werden sollten.

Mitte November war man wieder in dem Bayreuther Heim, wo neue Mühen des Meisters harrten. Zunächst mußten die Mittel für die Aufführung des Parsifal beschafft werden: wohl hatte König Ludwig in hochherzigster Weise Orchester und Chor der Hofoper für die Festspiele zur Verfügung gestellt und dadurch diese Sorge um ein erhebliches verringert;

wohl hatte Bülow, dem die persönliche Wegscheidung nichts von dem alten Enthusiasmus für die Bayreuther Idee geraubt hatte, 40000 Mark, das Ergebnis einer Konzerttournee, und Friedrich Schön, ein junger Fabrikant aus Worms, 10000 Mark beigesteuert. Aber die Anmeldungen zum Patronatsverein liefen so spärlich ein, daß man bald die Unmöglichkeit einsah, Wagners Lieblingsplan, sein Werk nur vor Patronen, d. h. ehrlichen Anhängern, aufzuführen, festzuhalten. So wurden nur die zwei ersten Aufführungen für sie bestimmt, weitere vierzehn aber dem allgemeinen Publikum zugänglich gemacht. Hatte somit der Verein seinen Zweck völlig verfehlt, so trat Wagner doch in einem an Friedrich Schön gerichteten „offenen Schreiben" für seine Erhaltung ein, nur sollte ihm jetzt eine durchaus andere Aufgabe zufallen, nämlich die: die Mittel zu beschaffen, um gänzlich freien Zutritt, ja nötigenfalls die Kosten der Reise und des fremden Aufenthaltes solchen zu gewähren, denen mit der Dürftigkeit das Los der meisten und auch tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist. Von Patronen und Vereinen in irgendeinem anderen Sinne wollte er entschieden nichts mehr wissen, denn — so heißt es in einem Privatbrief an Schön: „Hätte ich diesen Vereinen von vornherein keinen Wert beigemessen, so hätte ich bereits von 1877 an den ‚Ring des Nibelungen' alljährlich für ein zahlendes Publikum aufgeführt und nie hätte ich wieder nötig gehabt, solchen Ärger zu erleben, wie ich ihn jetzt von seiten solcher Vereinsl .... erfahren muß." Das Resultat der Wagnerschen Anregung war die Stipendienstiftung, welche noch heute besteht und durch Freikarten und Reiseunterstützung manchem Unbemittelten die Pilgerfahrt nach Bayreuth ermöglicht hat.

Für den Sommer 1882 wurde jetzt die Wiedereröffnung des Festspielhauses mit dem Parsifal angekündigt. Die Dekorationen, Kostüme und sonstigen Requisiten wurden, nachdem Böcklin, an den man zu dem Zweck herangetreten war, die Arbeit abgelehnt hatte, von Paul von Joukowsky, einem jungen russischen Maler, den Wagner in Neapel kennen und schätzen gelernt hatte, und der allmählich einer der intimsten Freunde des Hauses geworden war, entworfen und ebenso, wie vorher schon die zum „Ring", bei den Gebrüdern Brückner in Koburg ausgeführt, während der getreue

Brandt den bühnentechnischen Teil übernahm. Die währenddessen stetig, wenn auch langsam fortschreitende Arbeit an der Parsifalpartitur wurde im Mai 1881 durch zwei Reisen des Meisters nach Berlin unterbrochen, wo er den Aufführungen des Ringes durch Angelo Neumann beiwohnte. Berlin war bis dahin fast die einzige größere Stadt Deutschlands gewesen, die noch nichts vom Ring kennen gelernt hatte, da Wagner dem Intendanten der Hoftheater, Herrn von Hülsen, hartnäckig die Erlaubnis zur Aufführung der Walküre verweigert und dieser die Aufführung des ganzen Ringes abgelehnt hatte, weil er, wie er öffentlich erklärte, überzeugt war, daß man „in fünfzehn bis zwanzig Jahren nur noch wenig davon sprechen werde“. Da war es der unternehmende Direktor des Leipziger Stadttheaters, Angelo Neumann, der dort bereits 1878 den ganzen Ring in würdiger Weise zur Darstellung gebracht hatte, und es nun unternahm, das Werk den Berlinern im Viktoriatheater mit einer ausgezeichneten Künstlergesellschaft, welche Namen wie Scaria, Materna, Heinrich und Therese Vogl, Schaper, Jäger und Lieban einschloß, darzubieten. Die Aufführungen, die unter der Leitung von Wagners ausgezeichnetem Schüler Anton Seidl stattfanden, waren über alle Erwartungen erfolgreich, und Wagner konnte sich selbst von der Begeisterungsfähigkeit des Berliner Publikums überzeugen. Dieser Erfolg ließ in Neumann den kühnen Plan reifen, ein Wagnertheater zum Zweck der Aufführung des Ringes in allen größeren Städten Europas zu begründen; seiner Energie gelang es, alle Schwierigkeiten, die sich bei einem so ungewöhnlich großzügigen Unternehmen notwendigerweise ergeben mußten, zu überwinden und mit eigenen Darstellern, unter denen sich die meisten der eben genannten Künstler befanden, mit eigenem Orchester und eigenem Chor, um nichts zu sagen von dem ungeheuren Bestand an Dekorationen und Requisiten, wurde alsbald eine Reise angetreten, die außer den meisten Städten Deutschlands auch England, Holland, Belgien, Österreich, Italien und Rußland die Bekanntschaft mit dem Werk in einer, im großen ganzen den Intentionen des Meisters entsprechenden Weise vermittelte.

Um sich für die Anstrengungen des bevorstehenden Sommers zu stärken, wurde der Winter wieder in Italien verlebt. Diesmal war es Palermo,

das zu längerem Aufenthalt erwählt wurde und dort gelangte am 13. Januar 1882, am Geburtstage des zum Besuche eingetroffenen Joukowsky, dem der Meister damit eine besondere Ehrung bereiten wollte, die Partitur des Parsifal zur Vollendung. Dort erreichte ihn auch zu seinem unaussprechlichen Schmerz die Nachricht von dem plötzlichen Tode Karl Brandts — „des letzten Gliedes jener zweiten Geschlechtsreihe“, wie er an den jungen Brandt schrieb, „das ihn mit dem Erlebten noch verband“. Er fand in dem Sohne einen ebenso treuen Mitarbeiter, wie es der Vater gewesen war.

Im Mai wurde die Heimreise angetreten und am 2. Juli nahmen die Proben für den Parsifal ihren Anfang.

Die Schriften der Jahre 1878 – 1883

Bevor wir zu den Schlußszenen des Lebensdramas, das wir darzustellen versucht haben, kommen, wollen wir einer Reihe kleinerer Schriften, die in den letzten Lebensjahren des Meisters verfaßt und zumeist in den Bayreuther Blättern veröffentlicht wurden, gedenken.

Der Aufsatz „Was ist Deutsch?" gehört zu einem Teil dem Jahre 1865 an. In der „fast unerklärlich rätselhaften Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach, dem einzigen Horte und Neugebärer des deutschen Geistes in einer Zeit, wo die großen und kleinen Höfe der deutschen Fürsten von italienischen Opernkomponisten und Virtuosen wimmelten", sieht er die Verkörperung des „deutschen Geistes", der überall da sich äußert, „wo das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt". Dieser Geist sei durch das Eindringen des Judentums von Grund aus verderbt — ein Satz, der dann ausführlich in einer anderen Schrift: „Modern" aufgenommen wird, die das Judentum angreift, das in den Mantel der Modernität gehüllt, sein Unwesen treibe. Es ist zu bedauern, daß Wagners Sätze zu allgemein gehalten sind, um konklusiv zu wirken, und daß er in der Hitze des Kampfes sich zu Behauptungen wie die folgenden hinreißen läßt, für die es schwer sein würde, Beweise zu erbringen, da sich bekanntlich gerade das „untere Volk" am meisten von dem Einfluß des Judentums freigehalten hat: „Bei dem unteren Volk, z. B. bei unseren Bauern, ist es, durch die Fürsorge des riesig arbeitenden liberalen Judentums, fast schon so weit gekommen, daß der sonst Verständigste ‚selbstredend' kein vernünftiges Wort herausbringt und nur den reinsten Unsinn zu verstehen glaubt!" Man fragt sich, wie Wagner diese Kenntnis einer Klasse gewonnen hat, mit der er sein ganzes Leben lang so wenig Gelegenheit hatte, in Berührung zu kommen.

Auch „Publikum und Popularität", eine Arbeit, die ich schon früher erwähnt habe, weil sie jenen Angriff auf Nietzsche enthält, gehört zu denjenigen, die man mit wenig Freude und Gewinn liest. Sie wiederholt in neuer Form die alten Angriffe auf das Publikum, auf die Presse, die

Wissenschaft usf. und ist durchweg in jenem persönlich-polemischen Ton gehalten, den wir aus anderen Schriften Wagners zur Genüge kennen.

Einen ungleich größeren Genuß gewährt dagegen „Das Publikum in Zeit und Raum", weil Wagner hier die Frage von viel höherer Warte überblickt. Während gemeinhin angenommen wird, daß jedes hervorragende Individuum stets nur das Produkt seiner zeitlichen und räumlichen Umgebung sei, sieht Wagner das Tragische im Verhältnis des großen Geistes zu seiner Zeit darin, daß das Zeitgemäße gerade das Bedenkliche in seinen Werken sei, während das, worin sich beide berühren, doch wiederum die Bedingung ihres Erfolges ausmache. An Beispielen wie „Figaros Hochzeit" und „Don Juan" wird der Gedanke weiter ausgeführt: werden Werke wie diese in eine Zeit versetzt, die von der ihres Entstehens so grundverschieden ist wie die unsrige, so geht ein wesentliches Element ihres Erfolges verloren. „Fast jeder Opernregisseur nimmt sich einmal vor, den ‚Don Juan' zeitgemäß herzurichten, während jeder Verständige sich sagen sollte, daß wir nicht dies Werk unserer Zeit gemäß, sondern wir uns der Zeit des Don Juan gemäß umändern müßten, um mit Mozarts Schöpfung in Übereinstimmung zu geraten." Nach diesen Ausführungen, deren Angreifbarkeit auf der Hand liegt, versucht Wagner an der Lisztschen Dantesymphonie zu zeigen, wie gänzlich unverstanden Werke bleiben müssen, wenn sie ihrer Zeit nicht gemäß sind. Unter Hinweis auf seinen früheren Brief über Liszts symphonische Dichtungen, scheint er, was jenen Auslassungen vielleicht an überzeugendem Enthusiasmus mangelte, durch doppelt energisches Eintreten für sie gutmachen zu wollen. „Dieses Werk ist unserer Zeit und seinem Publikum so gut wie unbekannt geblieben. Es ist eine der erstaunlichsten Taten der Musik: aber nicht einmal die dümmste Verwunderung hat sie bisher auf sich gezogen: Hiermit wollen wir das Publikum nicht anklagen; es hat ein Recht so zu sein wie es ist, zumal wenn es unter der Leitung seiner Führer nicht anders sein kann. Dagegen fragen wir uns nur, wie unter solchen Gegebenheiten des Raumes und der Zeit Konzeptionen, wie die Lisztschen, entstehen konnten?" Wagner glaubt, diese Tatsache durch die „Einflüsse aus dem eminenten Aufschwunge der vorzüglichsten Geister Frankreichs in den beiden das Jahr 1830 um-

schließenden Dezennien“, in deren Mitte Liszt damals lebte, erklären zu können. Der Aufsatz schließt mit einem Passus, den ich den schönsten zuzählen möchte, die wir aus Wagners Feder besitzen. Er vergleicht das Publikum darin mit einem Strome, dem gegenüber man sich zu entschließen habe, ob man mit ihm oder gegen ihn schwimmen wolle. Und er fährt fort: „wirklich können wir aber der uns fortreißenden Strömung des Lebens nicht anders wehren, als wenn wir ihr entgegen nach dem Quelle des Stromes steuern. Wir werden zu erliegen befürchten müssen; in höchster Ermattung rettet uns aber zuweilen ein gelingendes Auftauchen: da hören die Wellen unseren Ruf, und staunend steht die Strömung für Augenblicke still, wie wann ein großer Geist einmal unvermutet zur Welt spricht. Und wieder taucht der kühne Schwimmer unter, nicht dem Leben, sondern dem Quelle des Lebens nach geht sein Trachten. Wer, wenn er zu diesem Quelle gelangte, würde wohl Lust empfinden, sich je wieder in den Strom zu stürzen? Von seliger Höhe herab gewahrt er das ferne Weltmeer mit seinen sich gegenseitig vernichtenden Ungeheuern; was dort sich vernichtet, wollen wir ihm verdenken, wenn er es verneint?“... Wer erkennt in dem kühnen Schwimmer nicht ihn selbst, der diese Worte schrieb?

Der Aufsatz „Wollen wir hoffen?“ enthält wieder die alten Klagen darüber, daß unsere Zeit das Große nicht mehr anzuerkennen vermöge. Wieder hören wir die bekannten Angriffe auf die Wissenschaft, die Staats- und Kirchenverfassung und schließlich auf die ganze moderne Welt, von der nichts zu hoffen sei, — was Wagner mit Beispielen aus seinem Leben belegt. Wieder taucht der Satz auf (siehe auch S. 260), daß durch das Zeitungslesen die Urteilsfähigkeit des deutschen Publikums stets abnehme, daß auf der Presse im letzten Grunde die Verantwortung für alles Unheil liege. Ihre Macht kann nur gebrochen werden, indem wir sie ignorieren. Das dürfte freilich ohne Anstrengung nicht abgehen; „wir müßten eben die Kraft haben, uns andere Gewohnheiten anzubilden“, und „nur ein sehr ernstliches, durch große Geduld und Ausdauer gekräftigtes Bemühen kann solche Gewohnheiten unter uns zu einem wirklichen Nerv des Lebens ausbilden“. Daß er selbst die Hoffnung noch nicht aufgegeben habe, bezeuge er dadurch, daß er eben die Musik zum Parsifal beendigen konnte — bei

seiner Ausführung habe ihn „sein noch nicht verlorenes Vertrauen auf den deutschen Geist erwärmt".

Im „Über das Dichten und Komponieren" gießt Wagner die Schale des Spottes über seine Zeit aus, in der jeder dichten und komponieren wolle, und der der erfolgreichste sei, der das Geschäft der Reklame, des Sich-In-Szene-Setzens am besten verstehe. — In geistreicher Weise wird dann der Begriff des „Dichters" untersucht, der ursprünglich ein Seher war, welcher nicht das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige sah. Daß er das dann den Menschen so getreu wiedererzählen konnte, machte ihn zum Dichter. War nun dieser Dichter, war beispielsweise Homer, ein Künstler? Wagner verneint diese Frage. Sein Werk war vielmehr die „vielleicht deutlichste Manifestation eines göttlichen Bewußtseins von allem Lebenden". Künstler waren erst alle nachfolgenden Dichter, deren Können auf ihn sich gründete. Leider ist unsere heutige Literatur das Produkt weder von Dichtern noch von Künstlern. „Den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je nur an ihre Gläubigen. Ihr aber habt weder Glauben noch Göttlichkeit!"

Wagner geht dann zur Musik über und erläutert die Rolle, welche sie im griechischen Drama zu spielen berufen war. „Die Bewegungen des darzustellenden Gottes oder Helden mußten nach anderen Gesetzen als denen der gemeinen Lebensnot sich kundgeben, wie sie durch rhythmische Reihen harmonisch geordneter Töne begründet werden konnten." Durch den Zauber der Musik wurde das Auge des Menschen „bis zu dem gleichen Hellsehen des ursprünglichen ‚Finders' entzückt." „So ward die ‚musische' Kunst zum Inbegriff aller Eingebung durch göttliches Gesicht. Sie war die äußerste Extase des griechischen Geistes. Was nach dessen Ernüchterung übrig blieb, waren nichts als die Bruchteile der ‚Techne', nicht mehr die Kunst, sondern die Künste, von denen sich mit der Zeit am sonderbarsten die Verskunst ausnehmen sollte, welche für die Stellung, Länge oder Kürze der Silben die Schemen der musikalischen Lyrik beibehielt, ohne von ihrem Ertönen mehr etwas zu wissen." — Soweit folgt man mit Bewunderung den Deduktionen des Meisters. Wenn er dann aber für seine in sich so überzeugenden Argumente praktische Beispiele beibringen will, so schädigt er durch die blinde

Einseitigkeit des Urteils seine Beweisführung mehr, als er ihr nützt; so, wenn er sagt: „Goethe, welcher alles versuchte, bis zur eigenen Gelangweiltheit, davon namentlich auch den Hexameter, war nie glücklicher in Vers und Reim, als wenn sie seinem Witze dienten“ — und man an Goethes Lyrik, an seine römischen Elegien, venezianischen Epigramme und — Hermann und Dorothea denkt. So wenn er von den Bänkelsängerreimen Heinrich Heines spricht, oder einen Satz aufstellt, wie: „Im ganzen scheint der Trieb zum Versemachen bei unserer Generation aus einer angeborenen Albernheit hervorzugehen.“

Er kommt dann auf die zeitgenössische Musik und stellt dabei die Behauptung auf, daß heute „fast nur noch witzig komponiert werde“, während der Charakter der Musik erhabene, Schmerzen lösende Heiterkeit sei, und sie „uns lächle, nie aber uns lachen mache“. Das Folgende gipfelt dann in einer versteckten und doch unverkennbar deutlichen Verhöhnung von Brahms, der als Beispiel eines stets maskierenden Musikers hingestellt wird. Da heißt es: „Je langweiliger ihr seid, desto abstechender wählt die Maske: das amüsiert wieder! Ich kenne berühmte Komponisten, die ihr bei Konzertmaskeraden heute in der Larve des Bänkelsängers (Verspottung von Brahms als Liederkomponist), morgen mit der Hallelujaperücke Händels („Deutsches Requiem“), ein anderes Mal als jüdischen Czardas-Aufspieler („Ungarische Tänze“), und dann wieder als grundgediegenen Symphonisten in eine Numero zehn verkleidet (Bülow hatte Brahms' erste Symphonie einmal die zehnte Beethovensche genannt) antreffen könnt ...“ „Genau betrachtet, liegt hierbei der Witz dennoch nicht in der Musik, sondern in dem Vorgeben des Komponisten wirklich gut zu komponieren.“ „In dem bezeichneten Maskenspiele kann man Mendelssohn noch nicht als inbegriffen aufführen. Er sprach nicht immer aufrichtig und wich gerne aus: aber er log nicht. Als man ihn frug, was er von Berlioz' Musik halte, antwortete er: „Ein jeder komponiert so gut er kann.“ „Wenn er seine Chöre zur Antigone nicht so gut komponierte, als z. B. seine Hebriden-Ouvertüre, welche ich für eines der schönsten Musikwerke halte, die wir besitzen, so lag dies daran, daß er gerade das nicht konnte.“

Der Spott auf Brahms geht dann noch weiter. Im Hinblick auf Mendels-

sohns Nachfolger heißt es: „Mendelssohns großes Wort: ‚Jeder komponiert so gut er kann', gilt als weise Norm. Die Schuld beginnt erst dann, wann man besser komponieren will als man kann; da dies nicht füglich angeht, so verstellt man sich wenigstens so, als könnte man es; dies ist die Maske. Auch das schadet noch nicht viel; schlimm wird es erst, wenn viele Leute — Vorsteher und dergleichen — durch die Maske wirklich getäuscht werden und etwa Hamburger Festbankette (Ehrung Brahmsens vom September 1878) und Breslauer Diplome (Brahmsens Doktordiplom der Breslauer Universität) hieraus hervorgehen; denn diese Täuschung ist nur dadurch zu ermöglichen, daß man die Leute glauben macht, man komponiere besser als andere, die wirklich gut komponieren."

Ich überlasse es dem Leser selbst zu urteilen, inwieweit diese Behandlung eines so reinen, ehrlichen Künstlers wie Brahms durch einen so großen wie Wagner ihrer beider würdig ist. Gerade in Brahms, der ja auch jahrelang zu kämpfen hatte, ehe er sich durchrang, dessen D-Moll-Konzert z. B. von Publikum und Presse gleich schroff abgelehnt wurde, hätte Wagner einen Gleichgesinnten begrüßen, in seinem Geschick eine Bestätigung seiner eigenen Erfahrungen, seiner eigenen Urteile über seine Zeit erkennen müssen. Freilich hatte Brahms in jener schon erwähnten öffentlichen Erklärung, die außer ihm von Joachim und einigen anderen unterzeichnet wurde, der „Neudeutschen Schule" Fehde angesagt, „da die von ihr aufgestellten unerhörten Theorien dem innersten Wesen der Musik zuwider seien". Aber darüber waren mehr als zwanzig Jahre vergangen und Brahms hatte sich in dieser ganzen Zeit als ein durchaus nobler Gegner erwiesen, von dem kein abfälliges und manches bewundernde Wort über Wagner bekannt geworden ist. Hat doch Cosima Wagner selbst später „die vornehme Gesinnung und Haltung von Brahms in betreff der Wagnerschen Kunst" anerkannt.

Als eine weitere Ausführung der letzten Arbeit gibt sich „Über das Opern-Dichten und Komponieren im besonderen".

Hier bespricht Wagner zunächst die Tatsache, daß das Publikum bei den Opern, die es sich anhöre, fast immer völlig im unklaren über Inhalt und Zusammenhang bleibe. Das Gefallen des deutschen Publikums an Opern-

aufführungen dürfte daher lediglich an dem Gefallen an den Musikstücken, als rein melodischer Komplexe, beruhen. Es werden nun Beispiele für die Lässigkeit in der Behandlung des Textes von seiten der Komponisten, besonders auch was die sinngemäße Deklamation betrifft, angeführt. Man hatte eben nur das eine Bestreben, recht eingängliche Melodien möglichst im Stile der beliebten italienischen zu erfinden und sinnlose Betonungen und ebenso sinnlose Wort- und Satzwiederholungen wurden ohne Bedenken um jenes Zieles willen angewandt.

Der ganze Aufsatz ist in die Lauge beißendster Ironie getaucht, nicht zum wenigsten, wenn Wagner sich gegen die „Neugerichteten" wendet, worunter er diejenigen versteht, die der Richtung, die er begründet haben solle, folgen. Er fragt, was denn eigentlich das Besondere dieser Richtung sein möge und behauptet, daß ihm selbst das am unklarsten geblieben sei. „Vielleicht, daß man eine Zeitlang mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufsuchte, auch die Edda und der rauhe Norden im allgemeinen wurden als Fundgrube für gute Texte in das Auge gefaßt." Aber auch manches andere schien für die „neue" Richtung von Wichtigkeit zu sein, besonders das „Durchkomponieren", „vor allem aber das ununterbrochene Hineinredenlassen des Orchesters in die Angelegenheit der Sänger, worin man um so liberaler verfuhr, als in neuerer Zeit hinsichtlich der Instrumentation, Harmonisation und Modulation bei Orchester-Kompositionen sehr viel ‚Richtung' entstanden war". Sein Rat an alle Opernaspiranten ist, zunächst immer darauf zu sehen, daß ihnen etwas einfiele; das aber werde am ersten geschehen, wenn sie dafür sorgten, daß die Gestalten ihrer Opern nicht Masken, sondern von wirklichem Leben erfüllte Wesen seien. Sei das nur der Fall, so träten bald neue Notwendigkeiten zutage und es „möge im Musikgewebe sich ein Stil bilden, welcher die Quadratmusiker sehr ärgern kann. Das letztere macht nun nicht viel aus: denn wenn, wer ohne Not stark und fremdartig moduliert, wohl ein Stümper ist, so ist, wer am richtigen Ort die Nötigung zu starker Modulation nicht erkennt, ein — — ‚Senator'. (Ein Hieb auf die dem Senat der Königlichen Akademie zu Berlin angehörenden Opernkomponisten, wie Taubert und Dorn.) Das Schlimme hierbei ist jedoch eben, wenn ‚Neugerichtete' annehmen, jene als notwendig

befundenen Unerhörtheiten seien nun als beliebig zu verwendendes Gemeingut jedem in die ‚Richtung' Eingetretenen zugefallen, und klecks e er davon nur recht handgreiflich seiner Theaterfigurine auf, so müsse diese schon nach etwas Rechtem aussehen. Allein, es sieht übel damit aus und kann ich vielen ehrlichen Seelen des deutschen Reiches es nicht verdenken, wenn sie ganz korrekte Maskenmusik nach den Regeln der Quadratur immer noch am liebsten hören. Wenn nur noch immer Rossinis zu haben wären! Ich fürchte aber, sie sind ausgegangen."

Auch dieser Aufsatz enthält wieder einen unnötig scharfen Angriff auf Schumann. Dabei muß im Interesse der Wahrheit gegen die Unterstellung Wagners protestiert werden, es seien seine Erfolge gewesen, die Schumann nach Dresden zogen. Das hätte doch nur einen Sinn gehabt, wenn Schumann davon besondere Vorteile für sich erhofft hätte. Aber gerade die Dresdner Erfolge Wagners, zu dessen Musik sich Schumann ja, wie wir wissen, durchaus gegensätzlich stellte, mußte die Aussichten für eine etwaige Oper von ihm dort doppelt problematisch machen. Tatsächlich wissen wir, daß Schumanns Übersiedlung nach Dresden absolut nichts mit Wagner zu tun hatte.

Der wertvollste Aufsatz dieser Reihe ist fraglos der dritte: „Über die Anwendung der Musik auf das Drama", dessen grundlegende Bemerkungen über „die notwendige Verschiedenartigkeit des musikalischen Stiles für dramatische Kompositionen im Gegensatz zu symphonischen" bedauerlicherweise bei weitem nicht die Beachtung gefunden haben, die ihnen gebührt. Wagner kommt zunächst auf seine früher schon angedeutete These zurück, daß der Charakter der Symphonie dadurch bestimmt sei, daß ihre Basis die Tanzweise sei und schließt daraus, daß das dramatische Pathos deswegen gänzlich von ihr ausgeschlossen sei, von einer dramatischen Handlung in ihr also nie die Rede sein könne. „Mit dem vollen Ernste in der Erfassung der Tragödie und der Verwirklichung des Dramas" sind nun „durchaus neue Notwendigkeiten für die Musik hervorgetreten, über deren Anforderungen gegenüber den dem Symphonisten für die Aufrechterhaltung der Reinheit seines Kunststiles gestellten, wir uns genaue Rechenschaft zu geben haben." Die Form des musikalischen Dramas ist mit der älteren Opernform ebensowenig zu vergleichen wie die neue, aus dem Wunsche, durch rein instru-

mentale Mittel dramatische Vorgänge darzustellen, entstandene, mit der der klassischen Symphonie. Bei einer Betrachtung der Wege, welche die Entwicklung der instrumentalen Musik seit Beethoven genommen hat (klassisch-symphonische Form auf der einen, programmatische Musik auf der anderen Seite), gibt Wagner der letzteren entschieden den Vorzug, da diese der Tonkunst neue Möglichkeiten abgewonnen habe, während die Symphoniker die alte Form nicht mehr lebensvoll zu erfüllen vermögen und indem sie fremde, von der Programmusik entliehene Elemente in sie aufnehmen, sie entstellen. Dabei aber betont Wagner aufs nachdrücklichste, daß, wenn die Weiterentwicklung der programmatischen Musik nicht zu grenzenlosen Verirrungen, die den Geist der Musik ernstlich zu schädigen drohen, führen solle, sie „offen und unverhohlen" sich — dem musikalischen Drama zuwenden müsse.

Soll dieses musikalische Drama aber die Anforderungen, die an ein wirkliches Kunstwerk zu stellen sind, erfüllen, so muß es vor allem „Einheit" besitzen, die immer als ein Haupterfordernis des Kunstwerks gegolten hat. Diese Einheit darf nicht bloß in einzelnen abgetrennten Stücken (Arien usw.) hervortreten, sondern muß in dem Werk als einem Ganzen nachweisbar sein und das Musikdrama erhält sie durch das ihm zugrundeliegende Gefüge von Leitmotiven. Über das neue dieser Form und das, was aus seinen bezüglichen Werken zu lernen sei, will nun Wagner, da der Staat nur Unlehrer seiner Kunst bezahle, statt Lehrstühle für sie zu errichten, selbst einige Aufschlüsse geben. Was nun folgt, enthält Weisheitslehren, die jeder junge Komponist sich mit unvergänglichen Lettern ins Gedächtnis einschreiben müßte. So der Rat, „nicht auf harmonische und instrumentale Effekte auszugehen, sondern zu jeder Wirkung dieser Art erst eine hinreichende Ursache abzuwarten, da die Effekte sonst nicht wirken", wobei Liszts Wort angeführt wird, daß Zigarrenasche und Sägespäne mit Scheidewasser angefeuchtet nicht gut als Gericht zu servieren wären! Alles verlange von ihm Sanktion von Kühnheiten, aber wenige beachten „die vorsichtige Anlage in betreff der Modulation und Instrumentation, deren er sich bei seinen Arbeiten mit zunehmender Aufmerksamkeit befleißige". An Beispielen aus Rheingold und Götterdämmerung wird das in eindringlicher

Weise erläutert und dann an ein besonderes krasses Beispiel einer Motivbildung aus der Walküre die bedeutungsvolle Bemerkung geknüpft, daß, wenn er derartiges „etwa in einer Ouvertüre angebracht hätte, er nach seinen Begriffen von Deutlichkeit des Stiles etwas geradesweges Unsinniges gemacht hätte", wogegen es in der Oper, wo die besondere Absicht durch den dramatischen Vorgang erklärt werde, vollkommen verständlich und deshalb durchaus am Platze sei. Ausdrücklich erwähnt er dabei, wie er stets bemüht gewesen sei, das Grelle solcher Kombinationen vorschriftlich oder durch mündliche Anleitung möglichst zu mildern und nicht etwa als besondere Kühnheit auffällig wirken zu lassen. — An anderen Stellen aus seinen Werken erläutert er dann den Gedanken des weiteren, wie durchaus verkehrt es wäre, „die Ausbeute der musikalischen Neuerungen auf dem dramatischen Gebiet auf die Symphonie zu übertragen".

Die unvergleichlich klare Abhandlung drückt gewissermaßen das Siegel auf alles Gesagte, indem sie mit dem halb humoristischen Hinweis schließt, wie sehr unsere Professoren sich, sollte der Verfasser etwa „auf einen ihrer heiligen Lehrstühle" berufen werden, wundern würden, „wenn sie wahrnähmen, welche Vorsicht und Mäßigung in der Anwendung, namentlich auch harmonischer Effektmittel er seinen Schülern anempfehlen würde, da er diesen als erste Regel aufzustellen hätte, nie eine Tonart zu verlassen, so lange als, was sie zu sagen haben, in dieser noch zu sagen sei."

Auf einem ganz neuen Gebiete zeigt sich uns Wagner in seinem offenen Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: „Die Folterkammern der Wissenschaft." Es braucht kaum gesagt zu werden, daß es sich hier um einen Protest gegen die Vivisektion handelt. Mit leidenschaftlich beredten Worten verlangt Wagner, daß das Mitleid mit dem Tiere über alle Erwägungen der Nützlichkeit gestellt werde. Daß Wagner, über dessen Tierliebe wir mehrfach gesprochen haben, in dessen Schaffen der Gedanke der erlösenden Kraft des Mitleids eine so bedeutsame Rolle spielt und der gerade jetzt durch die Arbeit am Parsifal doppelt von ihm erfüllt war, mit der ganzen Macht seiner Persönlichkeit gegen das, was ihm als ein sinnloses Quälen wehrloser Geschöpfe erschien, eintrat, ist aller Bewunderung wert. Zu bedauern aber ist, daß er dabei die wissenschaftliche Seite der

Frage ganz außer acht ließ, oder mit Bemerkungen wie die über „unsere Physiologen, diese in der Angst ihrer Verlogenheit auf dem Baume der Erkenntnis herumkletternden Affen" abtun wollte. Es gibt wenige Menschen, deren Empfinden sich nicht gegen die Versuche an lebenden Tieren sträubte. Aber wenn hochstehende Fachmänner, deren humane Gesinnung ich selbst zu erproben Gelegenheit gehabt, mich versichern, daß unsere Kenntnis von den Funktionen des menschlichen Körpers zum großen Teil auf der Vivisektion beruhe und daß die Fortschritte in der operativen Behandlung, ebenso wie die große Entwicklung der Arzneimittellehre ohne sie undenkbar wären, so erscheint die Frage doch in anderem Lichte. Wir wissen, wie viele schwere und schmerzhafte Leiden heute durch narkotische Mittel oder operative Eingriffe gelindert oder beseitigt werden. Und wenn wir nun hören, daß nur durch Versuche an Tieren die Fähigkeiten der ersteren erprobt, nur durch sie die nötige Kenntnis und Sicherheit für die letzteren gewonnen werden können und sich damit das Problem dahin zuspitzt, ob es richtiger und humaner sei, seine Mitmenschen furchtbaren Leiden und frühzeitigem Tode zu überantworten, oder aber Experimente an (selbstverständlich vorher bewußtlos gemachten) Tieren vorzunehmen, so kann die Entscheidung keine zweifelhafte sein. Keines der Tiere, die für solche Zwecke benutzt werden, spielt im Haushalt der Natur eine so wichtige Rolle wie der Mensch, und wenn das Mitleid mit dem leidenden Tier eine heilige Pflicht ist, so ist das mit dem leidenden Menschen eine noch viel heiligere.

Religion und Kunst

Mit dieser tiefsinnigen, an manchen Stellen zu fast biblischer Größe und Schönheit der Sprache sich erhebenden Abhandlung eröffnet Wagner eine Reihe von Aufsätzen, die der Durchführung eines Gedankens, der ihn lange schon beschäftigt hatte, bisher aber nur in gelegentlichen Andeutungen in seinen Schriften aufgetaucht war, gewidmet sind: der Regeneration der Menschheit. Was Wagner dabei im Sinne hatte, läßt sich etwa so formulieren: eine der Religion entsprossene, von ihrem innersten Geiste erfüllte Kunst, für eine zu einem ursprünglicheren, reineren Dasein und damit zu einem reineren Empfinden zurückgekehrte Menschheit.

An die Spitze stellt Wagner den folgenden Satz, der in wenigen Worten das Verhältnis der Kunst zur Religion darlegt: „Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.“ Wie entstanden nun diese mythischen Symbole, in denen Wagner bereits ein Zeichen des „Künstlich-Werdens der Religion“ sieht?

Die christliche Religion wandte sich zuerst an die Armen im Geiste, schon weil sie zugleich die Leidenden waren und mit ihm, dessen Lehre „die Tat des freiwilligen Leidens“ war, am ersten mitfühlen konnten. Wäre der Glaube an Jesus diesen Armen allein verblieben, so würde das christliche Dogma als die einfachste Religion auf uns gekommen sein; den Reichen im Geiste war sie aber zu einfach und das Entstehen und Kämpfen der zahllosen Sekten zeigt, wie diese Reichen sich diese neue Religion anzupassen suchten. Im Laufe dieser Kämpfe bildete sich ein Teil der christlichen Mythen, aus denen die Kirche sich alles, was ihrer Herkunft übermenschliche Würde geben sollte, aneignete und dafür unbedingten Glauben forderte. So entstand beispielsweise das Dogma von der unbefleckten Empfängnis. Wie aber sollte der Volksgeist sich einen Gedanken wie diesen vergegenwärtigen können: die Mutter, die zugleich Jungfrau geblieben ist? Da kam die Kunst zu Hilfe: Raffael gab mit seiner Sixtinischen Madonna der Welt das Bild der jungfräulichen Mutter und führte so „das durch Begriffe unfaßbare und somit unbezeichenbare Geheimnis des religiösen Dogmas in unverschleierter Offenbarung nicht mehr der grübelnden Vernunft, sondern der entzückten Anschauung zu“. So hat die Malerei, indem sie das ahnungsvoll Empfundene, das nur dem Glauben, nicht dem Verstande Faßbare des allegorischen Gewandes entkleidete und den Menschen als ein den Sinnen Wahrnehmbares darbot, zugleich eine ihrer herrlichsten Inspirationen aus der Religion empfangen und sich ihr als machtvolle Dienerin erwiesen.

Je mehr die bildende Kunst sich aber von der Religion entfernte, um so

mehr nahm auch ihre ideal schaffende Kraft ab, und auch als mit der Neuerweckung der griechischen Kunst in der Renaissance man dieser das eine, was von ihr zu erhalten war — den Sinn für Formschönheit, ablernte, konnte sich derselbe nur in der Wiedergabe der realen Welt betätigen. Jene innere Zusammengehörigkeit von Religion und Kunst sollte erst wieder in der Tonkunst in die Erscheinung treten. Hatte die Dichtkunst ihre bildende Kraft an den Dogmen der christlichen Religion ungeübt lassen müssen, weil sie an deren Wort streng gebunden und damit ihrem Wirken eine lähmende Fessel angelegt war, so fand die Tonkunst in diesem Wort eine um so reichere Quelle der Inspiration, da sie das dadurch in ihr angeregte Gefühl voll ausströmen lassen konnte. So ist „streng genommen die Musik die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst, wie die einzige Musik, welche wir zum mindesten jetzt, als jeder anderen ebenbürtige Kunst kennen, lediglich ein Produkt des Christentums ist. Das Idealistische, der Wirklichkeit abgewandte und nur dem Gefühl so ergreifend Faßbare des christlichen Glaubens findet sogar in der Musik einen noch viel vollkommneren Ausdruck, wie in der bildenden Kunst, die immer die Empfindung erst in eine reale Erscheinungsform umsetzen muß, während die Musik die Empfindung unmittelbar als solche gibt". In jener heißt es: „das bedeutet", in dieser: „das ist". „Diese ihr ureigene Kraft befähigt die Musik auch, sich endlich ganz vom Wort loszumachen. Und als allmählich die Kirche immer mehr verfiel, da war es die Tonkunst, die das edle Erbe des christlichen Gedankens zu erhalten vermochte. Eine tief innere Verwandtschaft läßt uns in einer Beethovenschen Symphonie eine Offenbarung einer vom reinsten christlichen Geiste erfüllten Religion empfinden. — Das ist der erste Teil der Schrift, in der uns zwar das Antlitz des großen Philosophen, dem Wagners geistige Existenz so viel verdankte, mehr wie einmal entgegenschaut, die aber auch Wagner als selbständigen Denker auf höchster Höhe zeigt.

Zweiter Teil: Was war es nun, was den Verfall der Religionen herbeiführte? Nicht eigenes Verschulden, sondern der Verfall des Menschengeschlechtes selbst! Was aber führte diesen herbei?

Der früheste Aufenthalt der menschlichen Gattungen waren warme, von

reicher Vegetation bedeckte Länder, wo eine üppig hervorbringende Natur den Bedürfnissen des Lebens mit williger Darbietung entgegenkam. Dann trennten sich einzelne Stämme ab, zogen nordwärts, wurden Eroberer und Gründer mächtiger Reiche und seitdem zeigt uns die Geschichte des Menschen nichts als Angriff und Abwehr, Not und Kampf, Herrschaft und Knechtschaft, alles mit Blut besiegelt. „Von je ist es, mitten unter dem Rasen der Raub- und Blutgier, weisen Männern zum Bewußtsein gekommen, daß das menschliche Geschlecht an einer Krankheit leide, welche es notwendig in zunehmender Degeneration erhalte", daß der Mensch ein anderer geworden sei, seit er — sich von der Pflanzenkost abgewandt! Der Heiland selbst wies den Weg zur Erlösung von diesem Übel, indem er „sein eigenes Fleisch und Blut als Sühnungsopfer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch dahingab und dafür seinen Jüngern Wein und Brot zum täglichen Mahle reichte: „solches allein genießet zu meinem Angedenken." „Dieses ist das einzige Heilamt des christlichen Glaubens: mit seiner Pflege ist alle Lehre des Erlösers ausgeübt." „Vielleicht ist schon die eine Unmöglichkeit, die unausgesetzte Befolgung dieser Verordnung des Erlösers durch vollständige Enthaltung von tierischer Nahrung bei allen Bekennern durchzuführen, als der wesentliche Grund des so frühen Verfalles der christlichen Religion als christliche Kirche anzusehen." Im übrigen leitet Wagner ihren Verderb von der Herbeiziehung des Judentums zur Ausbildung ihrer Dogmen her. Dieser Verderb habe es dazu gebracht, daß überall Haß und Neid herrschen und Machiavellis Lehre: „Was du nicht willst, daß er dir tu', das füge deinem Nächsten zu" zur allgemeinen Richtschnur geworden sei. Wie kann auf solchem Grunde eine wirkliche Kultur erblühen? Und nun wird wieder, wie so oft schon, erbarmungslos Gericht gehalten, Wissenschaftler und Wissenschaft, Physik, Chemie, Medizin (u. a. „die menschenschänderischen Ausgeburten der spekulativen Tiervivisektion"), Philologie, alle kommen gleich schlecht weg. Und die Künste? sie werden, so heißt es, nur herbeigezogen, „sobald sie zur Abwendung vom Gewahrwerden des Elendes, in dem wir uns etwa begriffen fühlen könnten, dienlich scheinen! Was kann unserem Publikum da noch eine ‚Sixtina', eine Pastoralsymphonie sagen?"

Im dritten Teil sucht Wagner nachzuweisen, daß es die Not war, was den Menschen, der ursprünglich von Pflanzenkost lebte, zum Tiermord und zur Ernährung von Fleisch und Blut trieb. Früher Tod, furchtbare Krankheiten sind die Folgen „dieser nichtswürdigen Nahrung" gewesen. Doch hat es auch an Gegenbestrebungen nicht gefehlt. Vereine der Vegetarianer, Tierschutz- und Mäßigkeitsvereine sind gegründet worden. Auch der Sozialismus könnte, wenn er mit diesen in eine innige Vereinigung träte, als „sehr beachtenswert von seiten unserer staatlichen Gesellschaft angesehen werden", vorausgesetzt, daß alle derartigen Bestrebungen nicht bloß von dem Nützlichkeitsprinzip ausgehen, sondern auf der höheren Einsicht von der Möglichkeit und Notwendigkeit der Regeneration der Menschheit beruhten.

Bewegen wir uns hier schon vielfach in den Sphären eines aus edelsten Motiven entsprungenen, aber kritiklosen Fanatismus, so geraten wir auf geradezu phantastische Gebiete, wenn Wagner ernsthaft die Frage aufstellt: „Ist die Annahme, daß in nordischen Klimaten die Fleischnahrung unerläßlich sei, begründet, was hielte uns davon ab, eine vernunftgemäß eingeleitete Völkerwanderung in solche Länder unseres Erdballes auszuführen, welche, wie dies von der einzigen südamerikanischen Halbinsel behauptet worden ist, vermöge ihrer überwuchernden Produktivität die heutige Bevölkerung aller Weltteile zu ernähren imstande sind?" Allen zu erwartenden Einwänden wird mit dem Hinweis auf die Forschungen Gleizès' und anderer begegnet, dabei aber immer wieder darauf hingewiesen, daß „aller echte Antrieb und alle vollständig ermöglichende Kraft zur Durchführung der großen Regeneration nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen könne".

Und hier drängt sich als Schlußpunkt der ganzen Untersuchung, als letztes und wichtigstes Problem die Frage auf: was ist die Bestimmung der Menschheit? Bei ihrer Beantwortung vertraut sich Wagner ganz der Führung Schopenhauers an.

Bedenken wir, wie Großes die Menschheit schon in rorgeschichtlichen Zeiten zustande gebracht hatte (gibt es z. B. eine grandiosere Schöpfung als die Sprache?), so sehen wir deutlich, daß „der ungeheure Drang, wel-

cher, von Zerstörung zu Neubildung hin, alle Möglichkeiten seiner Befriedigung durchstrebend, als sein Werk diese Welt uns hinstellt, mit der Hervorbringung dieses Menschen an seinem Ziele angelangt war, da in ihm er seiner sich als Wille selbstbewußt ward, als welcher er nun, sich und sein Wesen erkennend, über sich selbst entscheiden konnte". Der Verfall, der dann einsetzte, ist „als die strenge Schule des Leidens anzuerkennen, welche der Wille in seiner Blindheit sich selbst auferlegte, um sehend zu werden". In dieser Schule sollte die Menschheit lernen, den angerichteten Schaden mit Bewußtsein wieder zu verbessern und das erreichte sie, „wenn unsere durch die Geschichte dieses Verfalles gewonnene Erfahrung ein religiöses Bewußtsein in uns begründet und befestigt hat". Freilich, wie friedsam sich auch der aus einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes hervorgehende Zustand gestaltete, „stets und immer wird uns in der umgebenden Natur, in der Gewaltsamkeit der Urelemente, ja in dem Insekte, in dem Wurm, den wir unachtsam zertreten, die ungeheure Tragik dieses Weltendaseins zur Empfindung kommen und täglich werden wir den Blick auf den Erlöser am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben". Mit dieser Welttragik kann uns einzig ihr künstlerischer Dichter versöhnen. Wie die Kunst „durch Umbildung ins Ideale den ursprünglichen erhabenen Sinn der religiösen Allegorien rettete, so werden auch die tragischen Dichter erst uns den wahren Sinn der Geschichte zeigen, ihre Werke sollen uns nun geleiten und angehören, während die Taten der Handelnden der Geschichte nur durch jene uns noch vorhanden sein werden". Die ganze Menschheit ist beseelt von der Sehnsucht nach Erlösung. „Nun hieß uns der Erlöser selbst unser Sehnen, Glauben und Hoffen zu tönen und zu singen. Ihr edelstes Erbe hinterließ uns die christliche Kirche, als alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion. Den Tempelmauern entschwebt, durfte die heilige Musik jeden Raum der Natur neu belebend durchdringen, der erlösungsbedürftigen Menschheit eine neue Sprache lehrend, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmißverständlichster Bestimmtheit aussprechen konnte."

Aber „was könnten diese tönenden Offenbarungen aus der erlösenden Traumwelt reinster Erkenntnis einem heutigen Konzertpublikum sagen?

Wem das unsägliche Glück vergönnt ist, mit Herz und Geist eine der vier letzten Beethovenschen Symphonien rein und fleckenlos von sich aufgenommen zu wissen", der weiß auch, wie beschaffen ein Publikum sein müßte, das ähnliche Wirkungen davon erfahren sollte und nur denen, die von der Notwendigkeit einer Regeneration der Menschheit durchdrungen, ihr Leben auf dieses Ziel richten, wird das Untertauchen in das Element jener symphonischen Offenbarungen als ein weihevoll reinigender religiöser Akt selbst gelten. „Ahnest du den Schöpfer, Welt?" so ruft der Dichter. „Über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus offenbart uns aber der tondichterische Seher das Unaussprechbare: wir ahnen, ja wir fühlen und sehen es, daß auch diese unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem einen: ‚Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!'"

Einen Nachtrag zu „Religion und Kunst" bildet „Was nützt diese Erkenntnis?"

In einer vollständigen Erkenntnis des Grundes unseres Verfalles sieht Wagner die erste Bedingung der Möglichkeit einer ebenso gründlichen Regeneration. Zu erreichen sei eine solche aber nur, wenn „die Schopenhauersche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur" gemacht werde und „an nichts anderem haben wir zu arbeiten, als auf jedem Gebiete des Lebens die Notwendigkeit hiervon zur Geltung zu bringen". Nur durch sie können wir „allen früheren philosophischen Systemen zur Beschämung" zur Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt gelangen, wie sie, als Krone aller Erkenntnis, aus Schopenhauers Ethik praktisch zu verwerten wäre. Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich betätigende Liebe ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind — der Glaube, als untrüglich sicheres und durch das göttlichste Vorbild bestätigtes Bewußtsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewußtseins." Zu welchem „unermeßlich ergebnisreichen Ausblick in das Gebiet der Möglichkeiten würde Schopenhauer uns hingeleiten, wenn wir den Gehalt folgender, wunderbar tiefsinnigen Bemerkung desselben völlig zu erschöpfen uns bemühten: ‚Das

vollkommene Genügen, der wahre wünschenswerte Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im Kunstwerk, im Gedicht, in der Musik. Freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, daß sie doch irgendwo vorhanden sein müssen.'" Das leise optimistische Empfinden, das hier durch des großen Pessimisten Schopenhauer Schlüsse, wie ein Stern durch dunkle Wolken hindurchschimmert, ist der Ausgangspunkt der hoffnungsstarken Weltanschauung unseres Meisters in dieser letzten Periode seines Lebens geworden; sie ließ ihn in Beethovens Harmonien die Botschaft „ich weiß, daß mein Erlöser lebt" vernehmen, sie läßt ihn jetzt als grundlegendes Bekenntnis aller, die sich eins mit ihm fühlen, den programmatischen Satz formulieren: „Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne."

Die kurze Abhandlung „Erkenne dich selbst" bildet einen wichtigen Baustein in dem Gebäude der Regenerationslehre Wagners.

Wie wenig das uralte Weisheitswort, welches an der Eingangspforte des Apollotempels zu Delphi die Kommenden zur Einkehr in sich selbst ermahnte, noch Geltung hat, sieht man, wenn man erwägt, „was den Juden, die jetzt so verderblich dünkende Macht unter uns und über uns gegeben hat". Betrachtet man die verderbliche Entwicklung unserer Zustände, in denen der Begriff des Eigentums „eine fast größere Heiligkeit als die Religion" erhalten hat, und Geld und Kredit eine über alles Verhältnis bedeutungsvolle Rolle spielen, so ist man zu leicht geneigt, „den Juden lediglich die Schuld hiervon beizumessen". In ganz ähnlicher Gedankenentwicklung, wie bei der Betrachtung des Verhältnisses der Juden zur Musik, kommt Wagner auch hier zu dem Schluß, daß nur der schon eingetretene Verfall es den Juden ermöglichte, so nachdrücklich sich zur Geltung zu bringen: „Degenerierte Slawen, entartende Deutsche bilden den Boden der Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts, auf welchem sich endlich in unseren Zeiten, von den ausgesaugten polnischen und ungarischen Ländern her, der Jude nun recht zuversichtlich ansiedeln konnte, da selbst Fürst und Adel ihr Geschäft mit ihm zu machen, nicht mehr verschmähen mochten; denn (und hierin sieht Wagner mit Recht einen schlimmsten Be-

weis der Degeneration der Rasse) der Stolz selbst war eben bereits verpfändet und gegen Dünkel und Habsucht ausgetauscht."

Demgegenüber ist eines vonnöten: daß der Deutsche das „Erkenne dich selbst" zur Tat mache, daß er sich auf sich selbst besinne und nicht in törichten Parteikämpfen sich zersplittere und das beste seiner Kraft vergeude.

Heldentum und Christentum

Bis dahin hatte Wagner, wie wir gesehen haben, mit Gleizès geglaubt, die gegen die ursprüngliche Pflanzennahrung eingetauschte animalische Nahrung als Grund der Ausartung der Menschheit erkennen zu müssen. Jetzt lernt er des Grafen Gobineau Werk „Über die Ungleichheit der menschlichen Rassen" kennen und wenn er auch mit dem großen Franzosen, der mit ihm in seiner Doppelbeanlagung als Dichter und Denker so viel Verwandtes hat, nicht Punkt für Punkt übereinzustimmen vermag, so findet er in seinen Ausführungen doch die gewünschte Erklärung für die von ihm so oft beklagte Degeneration der Rasse, die Gobineau aus ihrer Vermischung herleitet, durch welche die edelsten mehr verloren, als die unedleren gewannen.

Das, was die Einheit der menschlichen Gattung ausmacht, bezeichnet Wagner als die Fähigkeit zu bewußtem Leiden, das Besondere der weißen Rasse aber sieht er mit Gobineau in „der heftigeren und dabei zarteren Empfindlichkeit des Willens, welcher sich in einer reichen Organisation kundgibt, verbunden mit dem hierfür nötigen schärferen Intellekte". Worauf es dann ankommt, ist, ob der Intellekt den Willen bändigt, und so zum moralischen Antriebe wird, oder — das Zeichen der niedrigeren Natur — der Intellekt durch den blind begehrenden Willen überwältigt wird? Der Intellekt der höheren Natur kann durch ein starkes, ungebeugtes Bewußtsein des Leidens bis zur Erkenntnis der Bedeutung der Welt gesteigert werden. Wir nennen die Naturen, in welchen dieser erhabene Prozeß durch eine ihm entsprechende Tat als Kundgebung an uns sich vollzieht, Heldennaturen. Solch Heldenhaftes zeigen die edelsten arischen Stämme und nirgends tritt das schärfer hervor, als bei der Berührung der letzten rein erhaltenen germanischen Geschlechter mit der verfallenden römischen

Welt. Daß sie zu Beherrschern des großen lateinischen Semitenreiches wurden, dürfte ihren Untergang bereitet haben, denn mit der Vermischung der Rassen mußte ein Verderb des Blutes eintreten. Hier nun rafft sich der Held gegen die Verderbten seines Stammes mit Entsetzen auf, um „sich im Heiligen als göttlichen Helden wiederzufinden". Ein allen Eigenwillen bezwingendes Mitleid läßt den Heiligen in der Ertragung von Leiden und in Aufopferung für andere den Helden noch überbieten.

„Von welchem Werte durfte nun das ‚Blut', die Qualität der Rasse, für die Befähigung zur Ausübung solches heiligen Heldentums sein? Offenbar ist die christliche Heilsverkündigung aus dem Schoße der ungemein mannigfaltigen Rassenvermischung hervorgegangen, welche durch Vermischung weißer Stämme mit der schwarzen Rasse den Grundcharakter der Völker des späteren römischen Reiches bestimmt." Gobineau nennt diesen Charakter den semitischen, weist seinen umbildenden Einfluß auf Hellenismus und Romanismus nach und findet ihn seinen wesentlichen Zielen nach in der lateinischen Rasse fortenthalten. „Das Eigentum dieser Rasse ist die römisch-katholische Kirche, ihre Schutzpatrone sind die Heiligen, welche diese Kirche kanonisierte." Es wäre uns unmöglich geworden, dem durch die Jahrhunderte sich erstreckenden, ungeheuren Verderbe der semitisch-lateinischen Kirche noch wahrhaftige Heilige, d. h. Heldenmärtyrer der Wahrhaftigkeit entwachsen zu sehen, und wenn wir von der Lügenhaftigkeit unserer Zivilisation auf ein verderbtes Blut der Träger derselben schließen mußten, so dürfte die Annahme uns nahe liegen, daß „eben auch das Blut des Christentums verderbt sei". Und welches Blut wäre dieses? Kein anderes als das Blut des Erlösers selbst, wie es einst in den Adern seiner Helden sich heiligend ergossen hatte. „Fanden wir nun dem Blut der sogenannten weißen Rasse die Fähigkeit des bewußten Leidens in besonderem Grade zu eigen, so müssen wir jetzt im Blute des Heilands den Inbegriff des bewußten, wollenden Leidens selbst erkennen, das als göttliches Mitleid durch die ganze menschliche Gattung sich ergießt."

Wagner gibt selbst zu, daß er „an der äußersten Grenze einer zwischen Physik und Metaphysik schwankenden Spekulation angekommen sei", wenn er die Frage stellt: „Aus welchem Blute sollte nun der Genius der Mensch-

heit, der immer bewußtvoller leidende, den Heiland erstehen lassen, da das Blut der weißen Rasse offenbar verblaßte und erstarrte?“ und sie dahin beantwortet, „daß das Blut in den Adern des Erlösers der äußersten Anstrengung des Erlösung wollenden Willens als göttliches Sublimat der Gattung entflossen sei“. „Das in jener wundervollen Geburt sich sublimierende Blut der ganzen leidenden menschlichen Gattung konnte nicht für das Interesse einer noch so bevorzugten Rasse fließen; vielmehr spendet es sich dem ganzen menschlichen Geschlechte zur edelsten Reinigung von allen Flecken seines Blutes ... Während wir somit das Blut edelster Rassen durch Vermischung sich verderben sehen, dürfte den niedrigsten Rassen der Genuß des Blutes Jesu, wie er in dem einzigen echten Sakramente der christlichen Religion symbolisch vor sich geht, zu göttlichster Reinigung gedeihen. Dieses Antidot wäre demnach dem Verfalle der Rassen durch ihre Vermischung entgegengestellt und vielleicht brachte dieser Erdball atmendes Leben nur hervor, um jener Heilsordnung zu dienen.“ In der Rückkehr zu der reinen Lehre Christi, vor allem auch in der Erfassung des Gebotes: „Solches (Brot und Wein) allein genießet zu meinem Angedenken“, ruht alle Heilshoffnung. Und die, durch die immer weiter fortschreitende Vermischung der Rassen in weiter Ferne sich zeigende volle Gleichheit der menschlichen Gattung, ist uns einzig dadurch denkbar, daß sie sich auf den Gewinn einer allgemeinen moralischen Übereinstimmung gründet, wie das wahrhaftige Christentum sie auszubilden uns berufen dünken muß. „Daß nun aber auf der Grundlage einer wahrhaftigen Moralität eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüte einzig gedeihen kann, darüber gibt uns das Leben und Leiden aller großen Dichter und Künstler der Vergangenheit belehrenden Aufschluß.“ Und so endet der Aufsatz: „Und hiermit auf unserem Boden angelangt, wollen wir uns für weiteres Befassen mit dem Angeregten sammeln.“

Doch nur ein kurzes Fragment ist noch entstanden „Über das Weibliche im Menschlichen (als Abschluß von Religion und Kunst)“. Es ist eine weitere Ausführung eines Satzes der obigen Schrift: „Keine mit noch so hohen Orden geschmückte Brust kann das bleiche Herz verdecken, dessen matter Schlag seine Herkunft aus einem, wenn auch vollkommen stammesgemäßen,

aber ohne Liebe geschlossenen Ehebunde, verklagt.“ Wenn Wagner in diesem Fragment zu dem Schluß kommt, daß „der Mißbrauch der Ehe zu gänzlich außer ihr liegenden Zwecken (Konventionsehe usw.) der Grund unseres Verfalles bis unter die Tierwelt sei“, welch letztere in großer Reinheit forterhalten bleibe, so sehen wir ihn hier eine dritte Hypothese neben die von Gleizès und Gobineau stellen. Man hat die Annahme und Verfechtung so verschiedenartiger Theorien zur Erklärung derselben Tatsache als eine Inkonsequenz bezeichnet. Ich kann darin nur das Bestreben sehen, einem Gedanken, der ihm unvergleichlich wichtig schien, auf jede Weise beizukommen, um mit der Ursache des Übels auch das Mittel zu seiner Heilung zu finden. Und wie wir uns auch zu dem Gedanken selbst stellen — und es gibt bekanntlich bedeutende Denker, die den Verfall der Menschheit nicht zugeben, sondern in ihrer geschichtlichen Entwicklung einen stetigen Kulturfortschritt wahrnehmen wollen — der ungeheure Ernst, mit dem Wagner sich immer wieder von der lebendigen Anschaulichkeit des künstlerischen Schaffens losreißt und in die weltabgewandte Beschaulichkeit tiefsinniger Meditationen vergräbt, muß uns stets von neuem mit höchster Bewunderung erfüllen. Man mag dem Unverstand der Welt die Schuld an dem geringen Widerhall, den seine Regenerationsideen erweckten, beimessen, und darin den überzeugendsten Beweis ihrer Berechtigung erblicken, oder aber — wie die meisten es tun — ihn aus der Schwäche des Appells erklären und das stärkste Argument gegen diese Ideen darin sehen, in jedem Falle hat die Unentwegtheit und Folgerichtigkeit, mit der Wagner fast vierzig Jahre lang für seinen Gedanken gekämpft hat, etwas überwältigend Großartiges. Wie er sich in jenen Dresdner Tagen das Unverständnis, dem sein Tannhäuser begegnete, nur aus der Verderbtheit der ganzen sozialen Verhältnisse erklären konnte, so erhoffte er jetzt, da sein Leben sich seinem Ende zuneigte, eine wahrhaftige Kunstblüte einzig aus einer wahrhaftigen Moralität. Es ist derselbe Gedanke, nur unendlich vertieft und alles Persönlichen entkleidet.

Wagners Methoden und Begründungen mochten wechseln, sein Ziel blieb unverändert dasselbe, wie sein eigenstem Mitleiden entquollenes Mitleid mit der Menschheit es ihm wies.

Das Ende

Es war eine ungewöhnlich erlesene Künstlerschar, die für die erste Aufführung des Parsifal in Bayreuth zusammengekommen war: Winkelmann und Gudehus (Parsifal), Siehr und Scaria (Gurnemanz), Reichmann (Amfortas), Hill (Klingsor) und Frau Materna, Marianne Brandt und Therese Malten (Kundry). Zwar wurde auch diesmal wieder die Stimmung gelegentlich durch kleinliche Eifersüchteleien getrübt, doch die hinreißende Liebenswürdigkeit Wagners, die doppelt wirkte, weil man die unerschütterliche Festigkeit, die sich dahinter barg, kannte, beseitigte alle Schwierigkeiten.

Viel gab es noch zu tun für den Meister. Ganz befriedigt war er eigentlich nur von den Blumenmädchen, deren Szene in musterhafter Weise von Heinrich Porges vorbereitet war. Wohl hatte er in Levi den feinfühligsten und genialsten Orchesterleiter, in Anton Seidl und dem jungen Humperdinck die fleißigsten und tüchtigsten Helfer bei den Solistenproben, doch gab es immer noch letzte Feinheiten zu erschließen, immer wieder eröffnete sein Wort neue Ausblicke, die zu neuen Studien zwangen. Und immer war er bereit belehrend, helfend seinen Künstlern zur Seite zu stehen; Klavierproben, Orchesterproben, Szenenproben, immer war er zur Stelle, feilend, anspornend, durch Wort und Beispiel gleich wirkend, immer noch mit dem alten Feuer jede Rolle spielend und singend. „War etwas geglückt," so erzählt Reichmann, „dann war er ausgelassen, dann sang und tanzte er, sprang umher und war guter Dinge. Aber wehe, wenn jemand bei der Probe nicht mit heiligem Ernst bei der Sache war. Beim Einstudieren der ersten Gralsszene wagte ein Chorist zu lächeln; als der Meister das bemerkte, sagte er ihm in höchster Erregung: „Sie verlassen sofort die Bühne; ein Mensch, der jetzt lachen kann, ist kein guter Mensch und hat darum hier nichts zu suchen."

Viel Mühe machten die Verwandlungsdekorationen; die des ersten Aktes war so lang geraten, daß man sich nicht anders als durch eine durch Humperdinck vorgenommene, in der Hauptsache durch eine Wiederholung erzielte Verlängerung der Musik zu helfen wußte, die des letzten mußte schließlich, da es unmöglich war, sie mit der von Wagner dazu geschriebenen Musik zusammenzupassen, ganz fortfallen. — Eine ganz unerwartete Schwierig-

keit entstand noch kurz vor der Generalprobe. Schriftlich und mündlich hatte man Wagner bestürmt, ein Werk, das so ganz in christlichem Geiste empfangen sei, nicht von einem Juden dirigieren zu lassen. Wagner hatte einen solchen Brief Levi gezeigt und dieser war sofort abgereist und hatte Wagner von Bamberg aus mitgeteilt, daß er nicht dirigieren werde. Doch Telegramme und Briefe des bestürzten Meisters taten das ihrige und die ersten fünf Vorstellungen konnten unter Levis unübertrefflicher Leitung stattfinden, während später der zweite Kapellmeister der Münchener Oper, Fischer, abwechselnd mit ihm die Direktion übernahm.

So kam der 26. Juli 1882, der Tag der ersten Aufführung heran; sie und die zweite waren, wie wir bereits wissen, für die Patrone reserviert — der Meister konnte gewiß sein, daß sein Werk sich an empfängliche Gemüter wenden werde. Doch wer hätte einem solchen Erlebnis gegenüber überhaupt unempfänglich bleiben können? Von dem Augenblick an, als die ersten, mystischer Andacht vollen Töne des Abendmahlsmotivs durch das schweigende Haus drangen, fühlte die Hörerschaft sich wie gebannt von dem unnennbar Ergreifenden dieser Kunst, und als in der Gralsszene sich das unfaßbare Geheimnis der heiligsten Glaubenshandlung den erschauernden Herzen erschloß, da wußte man, weshalb dieses Werk ein Bühnenweihfestspiel hieß: denn, wie es Wagner hier gelungen war, die heilige Handlung zum Kunstwerk zu gestalten, so hatte er das Größere noch vermocht, dem Kunstwerk die Weihe einer heiligen Handlung zu geben. Hier mußten die Begriffe Oper und Theater völlig ausgeschaltet werden, hier stand man vor etwas nie Dagewesenem, dem gegenüber der kritische Verstand schwieg und allein das Gefühl noch sprach.

Hatte der Ring zuerst manchen Widerstand niederkämpfen müssen, so schien die reine Harmonie, die den Parsifal erfüllt, sich von vornherein den Hörern mitzuteilen; und selbst, wer bei späterer, kühlerer Erwägung sich nicht mit dem einzelnen des Stoffes und der Musik einverstanden erklären konnte — der heilige Ernst, die wuchtige Größe des Ganzen erweckten eine Empfindung ehrfürchtiger Bewunderung, vor der die Stimme kleinlichen Bemängelns verstummen mußte. Das schöne Wort Liszts: „es läßt sich über dieses Wunderwerk nichts sagen, sein weihevoller Pendel schwingt vom

Erhabenen zum Erhabensten", drückte nur aus, was alle empfanden. Und als am Schluß der sechzehnten und letzten Aufführung Wagner sich tiefbewegt von seinen Künstlern verabschiedete und zu ihnen sagte: „Wir gehen nicht gern auseinander, ein jeder von uns begibt sich an seinen Ort, in seinen Beruf, aber widerwillig, keiner geht gern von dieser Stätte weg" — da war wohl keiner im Publikum, der nicht auch für sich diesen Worten zugestimmt hätte.

Freudig hatte man ihm zugejubelt, als er am Schluß die Hoffnung aussprach, sie alle im nächsten Jahre wiederzusehen. Und als die Zeit herankam, da waren die meisten von ihnen da, aber einer fehlte, der Schöpfer, die Seele des Ganzen, und ein Schatten lagerte über ihrem Werk, der Schatten des Todes, denn Richard Wagner war nicht mehr unter den Lebenden.

Die monatelangen unausgesetzten körperlichen Anstrengungen und die damit verbundenen, bei dem Feuer, mit dem Wagner alles angriff, unausbleiblichen seelischen Erregungen waren nicht ohne Einfluß auf des Meisters Gesundheit geblieben. Häufiger denn je hatten jene Krampfanfälle sich eingestellt, und hätte nicht sein jugendlich elastisches Wesen über die Schwäche des Körpers hinweggetäuscht, die Eingeweihten hätten voll Bangen in die Zukunft schauen müssen. Scaria, der zufällig bei einem dieser Anfälle zugegen war und den Meister plötzlich mit blau unterlaufenem Gesicht „und unter Bewegungen, als ränge er buchstäblich mit einem unsichtbaren Feinde", ohnmächtig auf das Sofa hinsinken sah, war von um so größerem Schrecken gepackt worden, als er, wie alle Fernerstehenden, von der Krankheit keine Ahnung hatte.

So mußte denn eine längere Ruhepause dringend geboten erscheinen, und wieder war es Venedig, dessen märchenhafter Zauber so oft schon den Meister gelockt hatte, das zum Winteraufenthalt ausersehen wurde. Jetzt gerade, da er sich in der realen Welt immer mehr als ein Fremdling fühlte, da seine Gedanken sich häufiger denn je der neuen Welt seines welterlösenden Sehnens zuwandten, mußte ihm die Stadt, die in die Gegenwart wie ein mahnender Zeuge einer längst entschwundenen großen Vergangenheit hineinragte, mit ihren traumumsponnenen Palästen, ihren sagendüsteren Brücken und Kanälen, ihren herrlichen Kunstschätzen und ihrem lachenden Himmel

doppelt sympathisch erscheinen. In dem alten prächtigen Palazzo Vendramin am großen Kanal wurde Wohnung genommen, und wie immer ließ auch jetzt Frau Cosima es sich angelegen sein, den geliebten Meister mit all jenem behaglichen Reichtum zu umgeben, der allmählich zum Bedürfnis für ihn geworden war.

Ruhe zu finden war er gekommen, doch Ruhe bedeutete für ihn nur ein Rasten vom äußeren Zwang der Arbeit, daneben aber ein freudiges Verweilen bei neuen bedeutungsvollen Plänen .... genoß er doch, von seinem Familienglück abgesehen, darin fast allein volle innere Befriedigung. — Man sollte meinen, daß Wagner mit froher Genugtuung seinen Lebensabend hätte genießen können: spät war ihm der unbestrittene Erfolg geworden, aber nun erhielt er auch täglich Beweise dafür, wie seine Werke immer fester Wurzel schlugen und immer weitere Kreise sich eroberten. Aus allen Teilen Europas gingen ihm begeisterte Berichte über die Aufführungen des Ringes unter Angelo Neumann zu; mit dem Parsifal hatte er einen Wurf getan, wie er würdiger als Abschluß seiner Lebensarbeit nicht denkbar war; er wußte, daß er seinen Namen mit ehernen Buchstaben in die Kunstgeschichte eingeschrieben hatte; Liebe und Verehrung begegneten ihm auf Schritt und Tritt, und in seinem Sohn erwuchs ihm der Erbe und Wahrer seines Namens — und doch wollte das alte Gefühl der Vereinsamung, der marternden Unbefriedigung nicht von ihm weichen. War sein Blick schon in den Tagen des Kämpfens und Ringens, über die eigenen Erfolge hinaus, ferneren Zielen zugeflogen, wieviel mehr mußte er es jetzt? „Ich bin nun 70 Jahre alt geworden und kann nicht einen einzigen Menschen bezeichnen, der in meinem Sinne irgendeinem der bei solch einer (Bayreuther) Aufführung Beteiligten das Richtige sagen könnte. Ja, ich weiß fast keinen, der auch nur im Urteil über Gelungenes und Nichtgelungenes mit mir zusammenträfe, so daß ich mich auf das seinige verlassen könnte.“ Konnte er hoffnungsloser in die Zukunft Bayreuths schauen? Und in einem Schlußbericht über „das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882“, in welchem er noch einmal kurz und scharf einige der wesentlichsten gesanglichen, schauspielerischen und szenischen Erfordernisse des neuen Stils zusammenfaßte, heißt es am Schluß: „Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen

und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes blicken, ohne zuzeiten mit schaudervollem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen? Wohin trifft dann sein Blick? Gar oft wohl in die Tiefe des Todes. Dem anders Berufenen und hierfür durch das Schicksal Abgesonderten erscheint dann aber wohl das wahrhaftigste Abbild der Welt selbst als Erlösung weissagende Mahnung ihrer innersten Seele. Über diesem wahrtraumhaften Abbilde die wirkliche Welt des Truges selbst vergessen zu dürfen, dünkt dann der Lohn für die leidenvolle Wahrhaftigkeit, mit welcher sie eben als jammervoll von ihm erkannt worden war."

Mancherlei Ärgernisse trugen dazu bei, ihn zu keinem rechten Genuß seiner Ruhe kommen zu lassen, unter anderem machte ein Prozeß, der zwischen seinen deutschen und italienischen Verlegern auszubrechen drohte, ihm viel Sorge. Schwer war er auch über König Ludwig verstimmt: vergeblich hatte er ihn zu den Festspielen erwartet; nun hörte er, daß der König den Parsifal in Separataufführungen in München zu hören wünsche. Und auch, was ihm sonst über ihn berichtet wurde, bewies ihm, daß auch hier eine herrliche Hoffnung vernichtet worden sei. Da mochte er wohl ausrufen: „Eine schreckliche Welt!" und „man müßte alles hinter sich abschließen können, von nichts mehr hören; um es im Leben auszuhalten, müßte man darin tot sein."

Selbst der Besuch Liszts wollte diesmal keine rechte Freude aufkommen lassen. Je älter die beiden Männer wurden, um so merkbarer trat das Gegensätzliche ihrer Naturen hervor. Für Liszt war das Leben in der großen Welt eine Daseinsbedingung, Wagner zog sich, so viel er nur irgend konnte, von ihr zurück; Liszt sonnte sich in seinem Ruhm, und seine Gedanken erlabten sich lieber an den Erinnerungen an die eigene glorreiche Vergangenheit, als daß sie sich um die Zukunftsprobleme der Menschheit sorgten, — Wagner aber, wie wir gesehen haben, grübelte sich immer mehr in diese Probleme hinein, mit denen verglichen, alles Persönliche ihm nichtig erschien. Wenn Wagner sich der Unterhaltung mit dem Freunde erfreuen wollte, zog der es vor, sich in fremden Salons huldigen zu lassen; wenn Wagner abends nach alter Gewohnheit in gemeinsamer Lektüre Erholung

und Anregung finden wollte, setzte Liszt sich zu der unvermeidlichen Partie Whist hin. Es wollte kein rechtes Behagen sich im Zusammensein der beiden alten Freunde einstellen, wie unverändert warm sie auch für einander empfanden, und als Liszt schied, da sagte Wagner scherzend und doch nur zu wahr zu ihm: „Diesmal haben wir uns gegenseitig geniert."

Für die Weihnachtsfeier hatte Wagner seiner Frau wieder eine ganz besondere Überraschung zugedacht. Schon 1877 hatte ein Zufall, die seit vielen Jahren verschwundene Jugendsymphonie, mit der er als Neunzehnjähriger zuerst seine künstlerische Berufung unzweifelhaft bewiesen hatte, in Dresden ans Licht gebracht. Noch kannte Frau Cosima sie nicht. Wagner beschloß, ihr das Werk, dessen Partitur von Seidl aus den gefundenen Stimmen zusammengestellt worden war, und das gerade jetzt fünfzig Jahre zählte, zum 25. Dezember vorzuführen. Aus den Schülern des Konservatoriums wurde ein brauchbares Orchester zusammengestellt, das nach fünf Proben seiner Aufgabe zu des Meisters Zufriedenheit gerecht wurde, und am Weihnachtsabend fand die Aufführung in Gegenwart weniger Freunde, unter ihnen Liszt, Joukowski und Humperdinck, statt. Frau Cosima hat den Eindruck davon selbst geschildert: „Sie war traumhaft genug, diese Aufführung; nach fünfzigjährigem Schweigen ertönten diese prächtigen Klänge wieder, die von einem Herzen kamen, das das Fürchten nicht gelernt! Und zwar in Venedig, in einem glänzend erleuchteten Saal, wo aber kein Auditorium zugegen war. Glockengeläute hatte unsere Gondeln vom Palast zum Saale geleitet, da die Feiernacht begangen wurde; in der Stille glitten wir zurück, aber in einem Monddunft, wie man ihn vielleicht nur in Venedig ersieht. Wie durch blaue strahlende Schleier fuhren wir durch, im Herzen eine unauslöschliche Erinnerung, die kaum der Zeit, noch dem Raume anzugehören schien, sondern die, wie jedes hohe Glücksgefühl, in die Welt der Träume sich ergießt."

Fast war es, als *sollte* der Meister, bevor der Wanderstab seiner Hand entglitt, Gelegenheit haben, die ungeheure Wegstrecke, die er durchmessen, noch einmal zu überschauen. In wundersamer Weise schlossen sich hier Anfang und Ende aneinander: sein erstes „Werk" sollte das letzte sein, an dem er sich künstlerisch betätigte.

In einem „Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes" hat sich Wagner in launiger Weise über das Stück ausgelassen. — Ein Brief an Heinrich von Stein, als Einführung zu dessen dramatischen Bildern: „Helden und Welt", folgte als letzte literarische Kundgebung — die Arbeit über „das Weibliche im Menschlichen" sollte nicht über den ersten Anfang hinauskommen.

Und dabei war der Meister doch noch neuer Pläne voll. Symphonien wollte er schreiben, nur noch Symphonien. Die Themen dazu strömten ihm unablässig zu, daß er ihrer bereits „eine Menge im Vorrat" hatte. Man hat eine Inkonsequenz darin gesehen, daß er, der die Form der Symphonie für durch Beethoven endgültig erschöpft und sich gegen alles erklärt hatte, was seitdem in ihr geschaffen war, nun selbst sich ihr zuwenden wollte. Aber Wagners Symphonien sollten mit den älteren nichts als den Namen gemein haben. „Wenn wir Symphonien schreiben, Franz, sagte er einmal zu Liszt, nur keine Gegenüberstellung von Themen, das hat Beethoven erschöpft! Sondern einen melodischen Faden spinnen, bis er ausgesponnen ist! Nur nichts vom Drama! Und zu Humperdinck äußerte er: „Die letzten Sätze sind die Klippe; ich werde mich davor hüten! Ich schreibe nur einsätzige Symphonien." Man sieht, es war etwas ganz Neuartiges, was ihm vorschwebte, und wer weiß, ob er nicht auch hier neue Möglichkeiten geschaffen hätte.

Doch es sollte dazu nicht mehr kommen. Häufiger immer stellten die Brustkrämpfe sich ein, ein rascheres Gehen genügte oft schon, sie herbeizuführen. Eine Qual war es für ihn, wenn er sich dann gezwungen sah, sich still niederzusetzen, und in leidenschaftlichen Ausbrüchen beklagte er sein Los, das ihn, den rastlos Beweglichen zum „langweiligen alten Esel" zu machen drohe. Trotzdem wurde eifrig mit den Vorbereitungen für die Sommer-Festspiele fortgefahren und manche Einzelheit mit Levi, der als freudig begrüßter Gast eine Woche lang im Palast Vendramin weilte, besprochen. Am 12. Februar reiste Levi ab; am Abend dieses Tages las der Meister den Seinen aus Fouqués Undine vor; es schien ihm heute besonders schwer zu werden, sich von ihnen zu trennen — „Kinderchen, bleibt doch noch", bat er immer wieder. Es war wohl die tragische Geschichte der

Fouquéschen Nixe, die ihn, als er allein mit seiner Frau zurückgeblieben war, zum Klavier gehen und leise den Gesang der Rheintöchter: „Falsch und feige ist, was dort oben sich freut" spielen ließ. Und bedeutungsvoll setzte er hinzu: „Wie gut, daß wir schon zeitig es erkannt haben, daß es traulich und treu nur in der Tiefe ist."

Als Wagner sich am nächsten Morgen, dem 13. Februar 1883, erhob, sagte er vorahnend zu seinem Diener: „Heute muß ich mich in acht nehmen" — er blieb den Vormittag über in seinem Zimmer und ließ sich auch von der Mittagsmahlzeit entschuldigen. Das war nichts Ungewöhnliches. Die Familie und Joukowski saßen in frohester Laune und angeregtem Gespräch zusammen, als plötzlich die Kammerjungfer bleich und verstört mit der Botschaft hereingestürzt kam, der Herr verlange nach seiner Frau. Sie fand den Meister unter entsetzlichen Qualen nach Atem ringend vor. Bald war auch der Arzt zur Stelle — doch alle Bemühungen waren umsonst, ermattet, stöhnend vor Schmerzen war er auf eine Bank niedergesunken, dort, eng an das geliebte Weib geschmiegt, schloß er, wie zum Schlummer die Augen. Er sollte sie nicht mehr öffnen — ein Herzschlag hatte seinem Leben ein Ende gemacht.

Fünfundzwanzig Stunden wachte Cosima bei ihm — lautlos, ohne Nahrung, wie gebannt an die Seite des einen, der ihr, dem sie alles gewesen war. Dann ließ sie sich die herrlichen langen Haare, auf denen seine Hand so oft liebkosend und bewundernd geruht, abschneiden und legte sie auf seine Brust. Die Leiche wurde einbalsamiert, und nun begann die Fahrt nach der fernen Heimat, und überall erhielten die Frau und die Kinder, die von der Plötzlichkeit des Schlages noch wie gelähmt waren, Beweise dafür, wie die ganze Welt sich zu ihnen zählte, wie sie nur von dem einen Gefühl der Größe des Verlustes beseelt war. Alles, was sonst die Leidenschaften gegen ihn entflammt hatte, war vergessen. Jeder schien sich bewußt, um wie viel ärmer die Welt durch seinen Tod war, um wie viel reicher durch das Erbe, das er ihr hinterlassen. Wie mit königlichen Ehren wurde der Trauerzug überall empfangen; König Ludwig hatte ihm einen Abgesandten entgegengeschickt, und mit Ansprachen und Gesängen brachte man auf den Stationen, wo er hielt, dem großen Toten einen

letzten Tribut trauernder Verehrung dar. In dunklem Schmuck harrte Bayreuth dessen, dem es so viel zu danken hatte. Die Worte, die Bürgermeister Muncker bei der Trauerfeier sprach: „Es hat auf der ganzen Welt keinen Mann gegeben, an dem ich und meine Mitbürger mit solcher Liebe gehangen habe“, waren der getreue Widerhall dessen, was aller Gemüter erfüllte.

Von fern und nah waren die Freunde herbeigeeilt; ihrer zwölf trugen die Bahre zur letzten Ruhestätte: Levi, Richter, Niemann, Porges, Wolzogen, Seidl, Wilhelmi, Joukowski, der alte Wiener Freund Standhartner, und die Bayreuther Muncker, Feustel und Groß.

In der Gruft, die er selbst sich im Garten von Wahnfried bereitet hatte, wurde der Sarg beigesetzt — dort in dem kleinen Raum erst hat das Wähnen, das die ganze Welt umspannte, endlich Frieden gefunden.

Was er gewollt, was er gewirkt, aber war kein Wahn — überwältigend groß steht sein Lebenswerk vor uns da, fest verwurzelt mit unserm Empfinden, mit seinen weiten Ästen unser ganzes Kunstleben überschattend, laut uns mahnend, das Erbe, das er uns hinterlassen, treulich zu hüten und ihm nachzustreben im Geist und in der Wahrheit.

Richard Wagner: eine Charakterstudie

Der Leser, der mir bis hierher gefolgt ist, mag wohl den Eindruck haben, daß nicht einer, sondern zwei Wagner an ihm vorübergezogen sind: der eine in stetigem Wachstum unentwegt, zielbewußt, zu einer Größe sich entwickelnd, der gegenüber alle Aussetzungen geringfügig erscheinen, der andere beständig wechselnd, oft unbegreiflich und angreifbar — mehr Verwunderung als Bewunderung erregend. Mit diesem letzteren müssen wir uns noch beschäftigen, denn es möchte sonst leicht geschehen, daß der Leser das Buch aus der Hand lege mit der Empfindung, die Persönlichkeit Wagners sei ihm ein ungelöstes Problem geblieben.

Wenige Menschen sind so abgöttisch geliebt und zugleich so bitter gehaßt worden wie Wagner. Aus der grausamen Schärfe, mit der er um sein Ziel kämpfte, erwuchs der Haß, aus dem Glauben an die Reinheit und Bedeutung dieses Zieles, die Liebe. Und Haß und Liebe haben ein Bild von ihm geschaffen, in welchem zu deutlich die Voreingenommenheit der Empfindung, die den Pinsel führte, zutage trat, als daß es die Züge des Meisters unverfälscht zeigen könnte. Machte der Haß die einen ungerecht gegen den Meister, so machte die Liebe die anderen ungerecht gegen alle, die nicht seine Bahn wandelten. Suchten die einen den Künstler entgelten zu lassen, was in ihren Augen der Mensch gefehlt, so wollten die anderen durchaus nicht zugeben, daß ein so großer Künstler minder groß als Mensch sein konnte. Und jetzt, wo die Persönlichkeit immer klarer aus den verhüllenden Weihrauchwolken blinder Anbetung einerseits, dem Giftdunst verleumderischer Verkleinerung andererseits hervortritt, ist es nicht leicht zu sagen, welche von beiden Parteien ihm mehr geschadet hat. Die Stimme der zweiten wurde längst durch die Größe der Werke zum Schweigen gebracht — das Überzeugungsgewaltige des Künstlers warf einen Abglanz auch auf den Menschen. Die andern aber sahen plötzlich in dem Meister selbst sich einen Gegner erstehen, auf den sie nicht gefaßt waren. All die schönfärberischen Darstellungen, die man von ihm entworfen hatte, wurden durch die rücksichtslose Offenheit seiner Selbstbiographie zu deutlich verurteilt, als daß in der breiten Masse des Publikums nicht Zweifel erstehen

sollten, ob man sich doch nicht etwa in dem Künstler Wagner ebenso getäuscht habe wie im Menschen, ähnliche Zweifel, wie sie auch erweckt werden mußten, wenn man die Begeisterung, mit der Wagners regeneratorisches Wirken gepriesen worden war, mit den erzielten Resultaten verglich. So fing allmählich die fast einmütige Verehrung, die die gegenwärtige Generation in ihren jungen Tagen Wagner entgegengebracht hatte, an, einer geteilten Stimmung Platz zu machen, die Kritik regte sich wieder und in Frankreich beispielsweise, das eine Zeitlang eine Hochburg des Wagner-Enthusiasmus war, scheint sein Stern bereits leise zu verbleichen anzufangen. Und doch kann und will ich nicht glauben, daß Werke von so eigenartiger Schöpferkraft, Werke, von denen jedes in solchem Maße seine eigenen künstlerischen Rätsel aufgibt und seine besondere Art der Aufnahme verlangt, nicht für lange, ja für alle Zeit, eine Quelle des Genusses und der Anregung bleiben sollten. Was benötigt, ist nur, daß das Publikum über ihre Bedeutung aufgeklärt werde, daß es sie in ihrer besonderen Art rein als individuelle Kunstwerke, ohne Rücksicht auf die weiteren Ziele, die Wagner damit verfolgen mochte, verstehen lerne — diesen Zweck habe ich in den voraufgegangenen Kapiteln nach Kräften zu fördern gesucht; zweitens aber muß ihm die Möglichkeit geboten werden, sich ein Bild des Menschen Wagner zu schaffen, das die Züge der Wirklichkeit trägt und zugleich das viele Rätselhafte der Persönlichkeit so weit als möglich, versöhnend erklärt. Es nützt nichts, einfach zu sagen, ein so großer Künstler mußte auch ein ebenso großer Mensch sein, sondern wir müssen der Frage des Menschtums Wagners als einem selbständigen Problem entgegentreten. Dazu aber müssen wir uns vor allem darüber klar sein, daß ein Wagner nicht mit unseren, sondern nur mit seinen Maßen gemessen werden darf und uns weiter ehrlich damit abfinden, daß sein Bild eine Reihe von Zügen enthält, die genügen würden, das eines Durchschnittsmenschen völlig zu entstellen, von denen sich aber die meisten im Lichte der besonderen Umstände seines Lebensweges als ebenso verständlich, ja notwendig, für das Gesamtbild erweisen, wie etwa die skrupellose Rücksichtslosigkeit eines Napoleon für das seine. Was liegt dem, der eine Welt erobern will, an dem einzelnen, was dem, der sein Ziel im Auge, nicht rechts noch links schauend

darauf zugeht, daran, worüber er hinwegschreitet? Wie es in Kunstwerken bisweilen Momente gibt, welche für sich betrachtet, abstoßend, im Zusammenhang des Ganzen verständlich, durch ihn gerechtfertigt erscheinen, so will auch eine übergroße Gestalt, wie die Wagners, durchaus nur als ein Ganzes betrachtet sein, vielleicht, daß dann auch vieles an sich häßliche eine andere Bedeutung gewinnt.

Was wir zunächst durchaus im Auge behalten müssen, ist die Doppelnatur der Wagnerschen Betätigung: als Künstler und Reformator. Freilich: der Künstler Wagner verhilft uns ebensowenig zum Verständnis des Menschen Wagner, wie es etwa möglich wäre, sich die Persönlichkeit Shakespeares aus seinen Dramen zu konstruieren. Denn durch die seherische Kraft der künstlerischen Intuition vermögen der Dramatiker und der dramatische Komponist sich so in die Seele der verschiedensten Charaktere hineinzuversetzen, daß die Wurzeln ihres Denkens und Fühlens bis in die feinsten Fasern offen vor ihnen liegen. Derselbe Mensch konnte unmöglich zugleich ein Jago und ein Othello, eine Goneril und eine Cordelia, ein Richard III. und ein Heinrich V. sein, und doch konnte er alle diese Gestalten mit solcher Lebenstreue malen, als sei jedes Wort, das er ihnen in den Mund legt, eigenstem Erleben entsprungen. Es braucht demnach also beim Dramatiker, dem poetischen ebenso wie dem musikalischen, in der Tat gar kein Zusammenhang zwischen dem Künstler und dem Menschen zu bestehen.

Ganz anders, wenn wir den Menschen aus dem Reformator Wagner zu ergründen versuchen. Da werden viele Widersprüche sofort in einer höheren Einheit ausgesöhnt, da gewinnen wir den Eindruck einer Zielbewußtheit und Geschlossenheit, die ihresgleichen nur selten wieder gehabt haben.

Wagner war ganz erfüllt von jenem Fanatismus, der immer die Wurzel und die treibende Kraft reformatorischer Bestrebungen gewesen ist und der durch das Unbegrenzte seiner Ansprüche, das Gigantische seines Selbstvertrauens und das rücksichtslos Ungebändigte seiner Kampfesweise eine wie hypnotische Gewalt über seine Umgebung ausübt. Die Umprägung aller Menschheitsideale durch eine neue Kunst — nichts Geringeres als das war ja, wie wir wissen, das Ziel, das Wagner sich gesteckt hatte; ein Selbstbewußtsein, von dem ein Bismarck sagte, es sei ihm Ähnliches bei einem

Deutschen noch nie vorgekommen, gab ihm den Glauben an die Erreichbarkeit dieses Zieles, und die Überzeugtheit von der Größe des Preises ließ ihn jedes Mittel zu seiner Erringung als berechtigt betrachten. Von diesem Gesichtspunkt aus angesehen, zeigt sich vieles an sich Abstoßende in ganz anderem Lichte. Nehmen wir seine Undankbarkeit: Wagners Standpunkt war ganz zweifellos der, daß, was er der Welt zu geben habe, etwas so Großes sei, daß sie nie aufhören könne, sein Schuldner zu sein. Alles, was also der einzelne an ihm des Guten tat, nahm er als eine Abschlagszahlung an und schrieb es auf das Kredit jenes Schuldkontos. Je älter er wurde, um so mehr befestigte sich dieser Gedanke in ihm, mehr als einmal hat er es geradezu herausgesagt, daß seine Wohltäter sich durch das Bewußtsein, mittelbar mitgeholfen zu haben an seinem großen Werke, reichlich belohnt fühlen müßten. So läßt er sich auch in seinem „Leben" durch nichts, was sie für ihn getan, in seiner Beurteilung der Menschen beeinflussen; eine Verpflichtung ihnen gegenüber fühlt er nicht, und so schätzt er selbst die opferfreudigsten Helfer kühl wie ganz Fernstehende ab. Betrachten wir ferner sein Verhältnis zu den Frauen. Bei der Erzählung jenes Würzburger Jugend-Abenteuers, wo der Zwanzigjährige einem Oboisten seiner Bekanntschaft die Braut abspenstig machte, setzt er mit einer gewissen Selbstgefälligkeit hinzu: „An meines armen Oboisten leidender Zurückhaltung beim Gewahrwerden der feurigen Annäherung seiner Versprochenen gegen mich, gewann ich nun die erste Empfindung davon, daß ich nicht nur unter Männern, sondern auch unter Frauen für etwas gelten mochte." Das Bewußtsein der Kraft, das sein Erfolg ihm gibt, ist das, was für ihn allein in Betracht kommt! So erklärt sich's auch, daß alle Frauen, die ihm in seinem Leben nahegetreten sind, bereits andern Männern angehörten oder angehört hatten, daß nicht ein einziges Mal eine unberührte Mädchengestalt auftaucht; es ist, als habe das Gefühl der Unwiderstehlichkeit, das ihm daraus erwuchs, einen besonderen Reiz für ihn gehabt. Und noch ein anderes erklärt sich daraus: daß nämlich nach seiner Darstellung es immer die Frau ist, die zuerst ihm ihre Neigung zu erkennen gibt, das immer sie als die Gebende, er als der Empfangende erscheint.

Fraglos — Wagner bedurfte der Frau, der teilnehmenden, aufnahme-

fähigen wie wenige. Nie wieder hat es einen Künstler gegeben, für den Mitteilung an andere in gleichem Grade eine Notwendigkeit war, — und natürlich ist er selbst es stets, der im Mittelpunkt seiner Mitteilungen steht, er, seine Werke, seine Entwürfe, seine Pläne! Und es ist nicht etwa Rat oder Urteil, was er verlangt; was er einzig braucht, ist — ein aufmerksamer Zuhörer. Und wo konnte er den besser finden, als in einer verständnisinnig begeisterten Frau? Und diese Begeisterung fällt wie belebender Tau auf seine Schaffensfreude, er saugt stets neue Nahrung, neue Kraft aus ihr. Dieses Bewußtsein bewirkt, daß er jede andere Rücksicht vergißt, sobald er eine solche Frau gefunden hat. Er weiß, was sie für ihn, für sein Lebenswerk bedeutet — was ist ihm da der Gedanke an den Gatten, den Freund! Wer sich an das erinnert, was Wagner unter dem Eindruck von Mathilde Wesendonks Nähe geschaffen, an all das Herrliche, was entstand, nachdem Cosima von Bülow ihr Geschick mit dem seinigen vereint hatte, der muß zugeben, daß Wagner im Hinblick auf sein Ziel die Frau unbedingt nötig hatte. Und so sehen wir auch hier wieder die Fäden zu jenem einen Ausgangspunkt zurückleiten — seiner Aufgabe!

Und unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, wird nun auch anderes, wie z. B. die Kaltblütigkeit, mit der er Geld von den fremdesten Menschen entlieh und annahm, und vor allem auch das Springende, Widerspruchsvolle in seinen Ansichten verständlich. Nehmen wir den Fall Meyerbeer-Mendelssohn, der beiden, deren Werke er zuerst mit Begeisterung begrüßt hatte (siehe seine Besprechungen der Hugenotten und des Paulus). Es war in den vierziger Jahren, daß Wagner sich zur vollen Erkenntnis seines neuen Kunstideals durchrang. Sollte es je erreicht werden, so glaubte er, mit dem Alten erst gründlich aufräumen zu müssen. Wer aber waren dessen gewichtigste Vertreter — wer anders, als jene beiden? Und deren Beseitigung galt es jetzt! Aber es war kein leichtes, zwei Männer zu gleicher Zeit anzugreifen, die in ihrer Art und ihren Zielen so grundverschieden waren, wie diese beiden. Es hieß einen gemeinsamen Angriffspunkt finden, und der bot sich — in ihrem Judentum dar. Wenn behauptet wird, Wagner habe den nachteiligen Einfluß der Juden auf die Entwicklung der Musik nachweisen wollen und jene beiden nur als die eklatantesten Beispiele an-

geführt, so widerspricht ja dem die einfache Tatsache, daß sie überhaupt die beiden ersten und einzigen Juden waren, bei denen von einem wirklich bestimmenden Einfluß die Rede sein konnte. Nein, der Angriff auf das Judentum war nur der Vorwand, der eigentliche Zweck war die Vernichtung Meyerbeers und Mendelssohns! In dem Augenblick aber, wo Wagner sich über diese Notwendigkeit für die Erfüllung seiner Aufgabe klar geworden war, gab es für ihn keinen Zweifel mehr an der Berechtigung seines Vorgehens, noch auch irgendwelche Bedenken rücksichtlich der zu wählenden Mittel. Wie der Blick der Schlange den Vogel, so hypnotisierte ihn stets der Gedanke an sein Ziel. Er machte ihn zu seinem willenlosen Werkzeug, er wischte alle früheren Überzeugungen in seinem Gedächtnis aus, zwang ihn zu glauben, was zu glauben notwendig geworden war, ließ ihn zum ganz ehrlichen Verteidiger des geraden Gegenteils von dem werden, was er früher vertreten hatte.

Aus dieser Darstellung erhellt auch, wie ganz unhaltbar die oft erhobene Behauptung ist, Wagner sei sein Leben lang Schauspieler gewesen. Sie wurde schon von Nietzsche im „Fall Wagner" erhoben: „das, was bisher als Leben Wagners in Umlauf gebracht ist, ist fable convenue, wenn nichts Schlimmeres. Ich bekenne mein Mißtrauen gegen jeden Punkt, der bloß durch Wagner selbst bezeugt ist. Er hatte nicht Stolz genug zu irgendeiner Wahrheit über sich; niemand war weniger stolz; er blieb ganz wie Victor Hugo auch im Biographischen sich treu — er blieb Schauspieler". Es ist unbegreiflich, wie Nietzsche, der die Selbstbiographie gelesen hatte, nicht Wagners Mut zur Wahrheit anerkennen konnte. Und hat je wieder ein Mensch auch in der Unterhaltung und in seinen Briefen sein Wesen offener bloßgelegt wie er? Als einmal über Schumann gesprochen wurde, gab er ohne weiteres zu: „Ich kann nicht gerecht sein; dazu muß man selbst nichts sein, nichts anderes im Kopf haben, als das Abwägen." Der Leser wird mit Staunen von dieser Logik, die das Ungerechtsein geradezu zu einer notwendigen Eigenschaft des Genies erhebt, haltmachen. Aber nicht darum handelt es sich hier, sondern um die Bereitwilligkeit, mit der Wagner sich zu etwas, was der Welt als unverzeihlich gilt, bekannte. Schauspielern tut stets nur der, der sich als etwas anderes, Größeres geben möchte, als

er ist. Konnte das aber in der Natur eines Mannes liegen, der so unerschütterlich fest von seiner Bedeutung durchdrungen war wie Wagner? Und auch wenn er sich immer von neuem als einen anderen offenbarte — ich glaube, gezeigt zu haben, daß auch das nicht auf einem Rollen-, sondern einem Überzeugungswechsel beruhte, nur daß bei ihm nicht die Ziele durch die Überzeugungen, sondern umgekehrt die Überzeugungen durch die Ziele bedingt wurden!

Ist es nicht charakteristisch, daß alles Harte, Schroffe aus seinem Wesen schwindet, wenn wir ihn in Situationen sehen, wo seine Aufgabe nicht in Frage kommt? Konnte ein so zärtlicher Gatte und Vater ein bösartiger Mensch sein? Und spricht es nicht für sich selbst, daß alle ihm Unterstehenden mit rührender Liebe an ihm hingen? Jener Gondolier, der bei der Nachricht von seinem Tode in herzbewegendes Schluchzen ausbrach und immer wieder ausrief: „er war ein so guter Herr", gab nur dem Ausdruck, was alle empfanden, die ihn in seiner hinreißenden Art kennen gelernt hatten, wenn er sich ganz ursprünglich gab und nicht der Gedanke an sein Werk ihn mißtrauisch, sprungbereit und blind machte.

Kein Vorwurf ist häufiger gegen ihn erhoben worden, als der eines krassen Egoismus, der nur an den eigenen Vorteil, den eigenen Erfolg dachte. Und doch waren Wagner seine Werke vor allem anderen wichtig als eine Etappe und ein Mittel: eine Etappe auf dem Wege zum Ziel, ein Mittel zu seiner Erreichung. Wie oft hat er sich, selbst in Zeiten der Not, Aufführungen seiner Werke widersetzt, wenn er keine Gewähr dafür hatte, daß sie seinen Intentionen entsprechen würden. Nicht daran lag ihm, daß sie oft, sondern daß sie gut aufgeführt würden, so sehr das erstere auch seinen Interessen gedient hätte. Aber der eigene Vorteil war ihm nichts, verglichen mit der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, und der konnten nur mustergültige Aufführungen nützen. Und als er endlich sein Schaffen auf allen Seiten begeistert anerkannt sah, als aller Gegnerschaft zum Trotz das Publikum sich in immer breiteren Scharen vor der Größe seines Genies beugte, als kein Zweifel mehr darüber sein konnte, daß er nicht für die Zeit, sondern für die Ewigkeit gewirkt habe, auch da fühlte er keine Befriedigung. Mehr denn je grübelte er über die letzten Probleme den Mensch-

heit nach, und der Gedanke, daß seine Bühnenwerke nach seinem Hinscheiden zum Niveau der gewöhnlichen Oper herabgedrückt, nicht der Förderung, sondern nur der Unterhaltung dienen könnten, ließ keine Freude in ihm aufkommen.

Das alles sind wahrlich nicht Regungen des Egoismus! Nicht für sich, für die Menschheit war sein Kampf, und wie abstoßend uns auch manches in seinem Leben und Wesen anmute, — wenn wir seinen Gedankengängen folgen, wenn wir seine Handlungsweise vom Standpunkt seiner besonderen Persönlichkeit betrachten, fast immer werden wir milder gestimmt, denn fast immer ist es das Bewußtsein seiner reformatorischen Mission, das uns als Lösung aller Rätsel entgegentritt.

Daß auch so noch ein starker Rest übrig bleibt, der unentschuldbar ist, das brauche ich nach meinen früheren Ausführungen nicht erst zu betonen. Aber nicht um ein Entschuldigen kann es sich handeln, und noch viel weniger um ein Beschönigen! Wie wir all das Furchtbare in der Laufbahn eines Napoleon vergessen über der Größe dessen, was er geleistet und gewollt, so können wir auch Wagner nur gerecht werden, wenn wir seine Persönlichkeit, sein Tun und seine Leistungen als Ganzes nehmen und wägen, wenn wir ihn von der hohen Warte der welterlösenden Aufgabe, in der er den Inhalt und Zweck seines Lebens sah, beurteilen. Denn dann erkennen wir, daß wir es in ihm nicht mit einem lieblosen Egoisten zu tun haben, sondern mit einem Fanatiker, der im Glauben an seine Ewigkeitspflichten die zeitlichen für gering erachtete, und der den Glorienschein des Idealmenschen bedingungslos opferte, um sich die Märtyrerkrone des Schöpfers eines höheren Menschheitsideals auf die Stirne zu drücken!

Der Ring des Nibelungen

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend

Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohltäters, des Königs Ludwigs II. von Bayern, vollendet von Richard Wagner

Wagner hat den Ring einmal das Gedicht seines Lebens genannt. Und in der Tat, wenn die Jahre der höchsten Schaffenskraft die Summe eines Künstlerlebens bedeuten, so enthält dieses Werk das Fazit seines Lebens. Denn während sechsundzwanzig Jahren der vollsten künstlerischen Reife, von 1848—1874, hat es ihn — wenn auch mit großen Unterbrechungen — beschäftigt. Freilich ahnte Wagner, als er die obigen Worte schrieb, noch nichts von den Wandlungen, die er innerhalb dieser weiten Zeitspanne durchmachen, von dem Werke, mit dem sein Leben ausklingen, sein Wollen und Können seine letzte Erfüllung finden sollte, dem Parsifal. Aber die Konzeption des Ringes ist eine so gewaltige, so weltumfassende, daß er damals mit Recht wohl sagen konnte, daß es „alles, was er sei und fühle" in sich schließe.

Wir haben in den vorhergehenden Kapiteln so vielfach auf die Entstehungsgeschichte des Werkes Bezug genommen, daß wir uns hier damit begnügen können, die notwendigen Daten noch einmal zusammenzustellen. Wie wir wissen, hatte Wagner sich nach Beendigung des Lohengrin mit dem Plan eines historischen Dramas getragen, dessen Held der Kaiser Friedrich Barbarossa sein sollte. In seinem „Leben" erzählt er aber, „daß sein Interesse an der Ausführung dieses dramatischen Planes sogleich beim Erfassen durch die mächtigere Anziehungskraft, welche die mythische Behandlung des gleichgearteten Stoffes in der Nibelungen- und Siegfriedsage auf ihn ausübte, verdrängt wurde". Diesen Zusammenhang zwischen Geschichte und Sage versuchte Wagner in einem Aufsatz: „‚Die Wibelungen'. Weltgeschichte aus der Sage", der im Sommer 1848 entstand und sich mehr durch Originalität als Beweiskraft der Gedankenführung auszeichnet, zu er- und begründen. Nur so viel sei daraus erwähnt, daß die Bezeichnung Nibelungen als identisch mit Wibelungen, Wibelingen, Waiblinger, Gibellinen hinge-

stellt wird, im Gegensatz zu den „pedantisch unwahrhaftigen Geschichtsschreibern“, die bekanntlich nicht Waibling von Wibelungen (Gibellinen), sondern umgekehrt Wibelungen von Waibling (einem Ort im Remstal, der einst eine karolingische Pfalz war, später an die Salier kam, die sich danach „von Waiblingen“ nannten und endlich den Hohenstaufen zufiel) ableiten. Der Zusammenhang zwischen den mythischen Welfen und Nibelungen einer- und den historischen Welf und Waibling andererseits, ergab sich dann von selbst.

Wenige Monate nach dieser Abhandlung entstand der Aufsatz: „Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama.“ Ihm folgte im Winter desselben Jahres „Siegfrieds Tod“, als „erster Versuch, einen wichtigsten Teil dieses Mythos zur dramatischen Darstellung zu bringen“. Alles, was dieser Schlußtragödie vorausgeht, konnte natürlich nur in epischer Form dem Drama eingefügt werden; und hier war — um Wagners eigener Schilderung zu folgen — „der Punkt, der mich mit Mißtrauen gegen die Wirkungsfähigkeit meines Dramas im richtigen Sinne einer szenischen Darstellung erfüllte. Von diesem Gefühle gepeinigt, geriet ich darauf, einen ungemein ansprechenden Teil des Mythos, der eben in „Siegfrieds Tod“ nur erzählungsweise hatte mitgeteilt werden können, selbständig als Drama auszuführen.“ „Der junge Siegfried“ war das Resultat. Aber die gleiche Erfahrung, wie er sie zuvor mit Siegfrieds Tod gemacht hatte, ließ ihn bald empfinden, „daß auch mit diesen beiden Dramen sein Mythos noch nicht vollständig in die Sinnlichkeit des Dramas aufgegangen sei, sondern daß Beziehungen von der entscheidendsten Wichtigkeit außerhalb der wirklichen dramatischen Darstellung unversinnlicht gelassen und der reflektierenden Kombination des Zuschauers allein zugewiesen geblieben waren“. So entschloß er sich, seinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein großes Vorspiel vorauszugehen habe, und so fügten sich den Siegfried-Dramen „Die Walküre“ und „Der Raub des Rheingolds“ an.

Im folgenden geben wir die Daten der Ausführung der einzelnen Teile der Dichtung: „Siegfrieds Tod“ November 1848, „Der junge Siegfried“ 3. Mai bis 24. Juni 1851, „Walküre“ Juni 1852, „Das Rheingold“ Oktober und November 1852. Danach wurden „Siegfrieds Tod“ und „Der

junge Siegfried" einer durchgreifenden Umarbeitung unterzogen, aus der sie als „Götterdämmerung" und „Siegfried" hervorgingen; nur etwa die Hälfte der Verse von „Siegfrieds Tod" ging in die Götterdämmerung über. Wir werden uns später mit der Bedeutung dieser Umarbeitung beschäftigen, hier wollen wir nur das Tatsächliche hervorheben. Wichtige Momente waren bei der Neugestaltung des Stoffes hinzugekommen, nicht minder wichtige aber auch fallen gelassen. Der tiefsinnige Gedanke, daß nur der, der der Liebe entsagt, das Rheingold zum Ringe zu schmieden vermöge, fehlt beispielsweise im ersten Entwurf. Andererseits heißt es darin: „In hoher Tätigkeit ordneten nun die Götter die Welt, banden die Elemente durch weise Gesetze und widmeten sich der sorgsamsten Pflege des Menschengeschlechtes. Ihre Kraft steht über allem, die Absicht ihrer höheren Weltordnung ist sittliches Bewußtsein ..." Von all diesem ist keine Spur im Gedicht zu finden; die sterblichen Menschen, die hier in die Handlung eingreifen, verdanken fast alle ihr Dasein nur der Machtbegier der Götter. Wotan tritt im Entwurf nur einmal selbständig hervor — bei der Bestrafung der Walküre, im Gedicht aber wird er zu einer Hauptfigur der ganzen Tragödie; im Entwurf werden die Götter durch die Rückgabe des Goldes an die Rheintöchter von der Schuld, die sie dadurch auf sich luden, daß sie es den Riesen als Lohn gaben, entsühnt und können nun, neu gefestigt in ihrer Macht, weiter herrschen; im Gedicht wird diese Schuld zum Fluch, der Wotan zu dem Entschluß treibt, sich und das Reich der Götter selbst zu vernichten.

Wie gewaltig durch diese Änderungen der gedankliche Gehalt des Stoffes vertieft wurde, werden wir später sehen; aus ihnen wird nun auch klar, warum aus „Siegfrieds Tod" die „Götterdämmerung" werden mußte. Im Anfang des Jahres 1853 ließ Wagner das Gedicht in wenigen Exemplaren für seine Freunde drucken; auch danach noch wurde es aber kleinen Änderungen unterzogen.

Was die Musik betrifft, so ist über die Entstehung des „Rheingolds" bereits ausführlich berichtet worden (siehe Seite 159f.). Es wurde in der Zeit vom 1. November 1853 bis zum 14. Januar 1854 skizziert und die Orchesterpartitur am 28. Mai 1854 beendet; die „Walküre" wurde in den

sechs Monaten vom 28. Juni bis 27. Dezember 1854 entworfen, die Instrumentation aber infolge der englischen Reise und anderer Unterbrechungen erst im März 1856 fertig gestellt; Siegfried wurde am 22. September 1856 in Angriff genommen, der zweite Akt größtenteils bis zum 30. Juli 1857, die Skizze des dritten erst zwölf Jahre später, am 29. August 1869, und die Instrumentierung des Ganzen am 5. Februar 1871 beendet. Der Entwurf der Götterdämmerung beschäftigte Wagner vom 9. Januar 1870 bis zum 10. April 1872, die Ausarbeitung der Partitur vom 3. Mai 1873 bis zum 21. November 1874. — Die erste Aufführung der ganzen Tetralogie fand in Bayreuth im Sommer 1876 statt, nachdem auf König Ludwigs Wunsch, aber, wie uns schon bekannt, sehr gegen Wagners Willen, Rheingold und Walküre bereits 1869 und 1870 in München zur Darstellung gekommen waren.

Untersuchen wir jetzt die Quellen, aus denen Wagner die Einzelheiten des großen Stoffes schöpfte, so treten uns als wichtigste das Nibelungenlied und die Edda entgegen. Das im zwölften Jahrhundert verfaßte Gedicht „Der Nibelunge Not", das bedeutendste Erzeugnis der altdeutschen Epik erzählt, wie Siegfried, der Sohn König Siegmunds der Niederlande, nach Worms an den Hof des Burgunderkönigs Gunther kommt und seine schöne Schwester Kriemhild zur Gemahlin erhält, nachdem er mit Hilfe der Tarnkappe Gunthers Gestalt angenommen und ihm die starke Brunhild, die Herrin von Island, zur Gemahlin gewonnen hat. In einem Streit zwischen Brunhild und Kriemhild erfährt die erstere, daß nicht Gunther, sondern Siegfried es war, der sie besiegte, und racheerfüllt läßt sie Siegfried durch Hagen ermorden. Den gewaltigen Hort, den Siegfried einst den Nibelungen abnahm und von dem die Burgunder, seit er zu ihnen gekommen, selbst den Namen „Nibelungen" erhalten haben, versenkt Hagen in den Rhein. — Fand Wagner hier die wesentlichsten Bausteine für die Götterdämmerung beisammen, so war es viel schwieriger, die Einzelheiten für die anderen Dramen zu sammeln. Das meiste dazu entnahm er der unter dem Namen Edda bekannten Sammlung altnordischer Götter- und Heldensagen, die auch Fouqué bereits für sein dramatisches Gedicht „Sigurd der Schlangentöter, ein Heldenspiel in sechs Abenteuern" benutzt hatte. Ohne Mühe kann man

verfolgen, wie ihm die jüngere, prosaische Edda (Snorris Poetik) mit der Geschichte des Ringes und seiner Schicksale das wesentlichste Material für das Rheingold bot; wie er „das erste Lied von Helgi, dem Hundingstöter", für den Kampf zwischen Siegmund und Hunding benutzte, dem Lied von Sigrdrifa die Erzählung von Brünnhildes Strafe und Erweckung entnahm. Hier und an einigen anderen Stellen begegnen wir auch wörtlichen Anklängen wie: „Dem Tage Heil", „Lange schlief ich, lang' war mein Slummer" und bei Wagner:

„Heil dir, leuchtender Tag!
Lang' war mein Schlaf."

Zum Siegfried dienten Wagner neben anderen Quellen („Das Märchen von einem, der auszog, um das Fürchten zu lernen" usw.) die jüngere Edda für die Erzählung vom Schmieden des Schwertes, die Lieder von Wafthrudnir, Alwin und Fjolswid für die Rätselszene zwischen Wotan und Mime, das Lied von Helgi, dem Sohne Hjorwards, unter anderem für die reizvolle Szene zwischen Siegfried und dem Waldvogel, „Baldurs Träume" für die mächtige Szene zwischen Wotan und Erda; endlich für die Nornenszene der Götterdämmerung das schon genannte Lied von „Helgi, dem Hundingstöter" und der „Wala Weissagung".

Wer diese Sagen kennt, der kann ermessen, eines wie großen konstruktiven Dichtergenies es bedurfte, um aus den einzelnen, den verschiedensten Teilen entnommenen Erzählungen und Andeutungen so geschlossene Dramen, wie die des Ringes, aufzubauen. Wunderbar ist es auch, wie Wagner, trotzdem so vieles ganz modern Gedachte hineingeheimnist ist, doch durch eine Sprachbehandlung, die ganz die fremdartige herbe Größe jener Götter- und Heldengeschichten atmet, seinem Gedicht den Charakter des urweltlich Übermenschlichen gewahrt hat. Sehr wesentlich unterstützt ihn hierbei der Stabreim, den er hier zum ersten und einzigen Male ausschließlich benutzt hat. „An dem urmythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dies der, nach dem wirklichen Sprachakzente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kund-

gebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war."

Das Rheingold

Auf dem Grunde des Rheines. Um ein Riff in der Mitte der mit wogendem Gewässer angefüllten Bühne kreisen in anmutigem Spiel die drei Rheintöchter, die Hüterinnen des geheimnisvollen Goldes, das dem der Welt Erbe zu eigen gäbe, der es zum Ringe zu schmieden verstünde. Nur einer aber vermöchte das:

„Nur wer der Minne
Macht versagt,
Nur wer der Liebe
Lust verjagt,
Nur der erzielt sich den Zauber,
Zum Reif zu zwingen das Gold."

Doch alles, was nur lebt, will ja lieben und wer möchte zumal im Anblick der schönen verführerischen Mädchen, der Minne entsagen? So trübt keine Sorge um den kostbaren Schatz ihren Sinn.

Da taucht aus einer Schlucht Alberich auf, der Nibelung, der im finsteren Lande der Nebel daheim ist, der garstige, höckrige Zwerg. Mit gierigen Blicken verfolgt er die zierlichen Geschöpfe, gerne wohl „umschlänge der Schlanken eine sein Arm". Die Mädchen lachen des lüsternen Kauzes, doch in neckischem Spiel locken sie ihn zu sich. Mit koboldartiger Behendigkeit sucht er sie zu erreichen, aber vergeblich müht er sich:

„Garstig glatter
Glitschriger Glimmer!
Wie gleit' ich aus!
Mit Händen und Füßen
Nicht fasse noch halt' ich
Das schlecke Geschlüpfer!"

Oft wähnt er schon ihrer eine greifen zu können, doch jedesmal entwindet sie sich ihm wieder. Immer ausgelassener verspotten sie ihn, immer wilder wird sein Verlangen; von Riff zu Riff springend, sucht er sie zu haschen, bis er endlich vor Wut schäumend atemlos anhält. Da dringt plötzlich von oben her ein lichter Schein durch die Flut, der an einer hohen Stelle des

mittleren Riffs sich zu einem hell strahlenden Goldglanze entzündet. „Rheingold, Rheingold, leuchtende Lust“, so grüßen es die Stimmen der Mädchen. Starr haften Alberichs Augen an dem Golde und „was ist's, ihr Glatten, das dort so gleißt und glänzt?“ fragt er. Sorglos im Bewußtsein ihrer Schönheit, verraten sie ihm das Geheimnis. Da keimt ein wilder Entschluß in ihm: soll Minne ihn nicht erfreuen, so will er in maßloser Macht Ersatz für sie finden! In grausiger Hast klettert er zu der Spitze des Riffs empor;

„Bangt euch noch nicht
So buhlt nun in Finstern
Feuchtes Gezücht!
Das Licht lösch' ich euch aus:
Das Gold entreiß ich dem Riff,
Schmiede den rächenden Ring:
Denn hör' es die Flut —
So verfluch' ich die Liebe!“

Mit furchtbarer Gewalt reißt er das Gold an sich und unter dem Wehgeschrei der Rheintöchter stürzt er damit in die Tiefe. Dichte Nacht bricht herein. Wenn sie sich lichtet, sehen wir vor uns eine freie Gegend auf Bergeshöhen. Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen. Auf blumigem Grunde liegen schlafend Wotan und Fricka.

Erwachend fällt Frickas Blick auf die prangende Götterburg; von der Riesen Hand ist sie in einer Nacht erbaut worden. Aber hoher Sold ward ihnen dafür versprochen: Freia, die Göttin der Schönheit und Jugend. Trügenden Sinnes hat Wotan den Vertrag mit ihnen geschlossen — wie könnte er die Göttin ihnen lassen, ohne die siech und bleich der Götter Blüte dahinsinken müßte? Loge, des Feuers und der Lüge Gott, war es, der mit Klugheit und List ihm Freia zu lösen versprach — auf ihn baut er nun.

Und schon nahen die Riesen, Fasold und Fafner, die ungeschlachten, ihren Lohn zu fordern. Höhnend antwortet ihnen Wotan:

„Seid ihr bei Trost
Mit eurem Vertrag?
Denkt auf andern Dank:
Freia ist mir nicht feil.“

Wilder Grimm faßt die Riesen, verraten sehen sie sich, getäuscht von ihm, dessen Speeres Schaft die Verträge schützt. Schon wollen sie mit Gewalt Freia an sich reißen, schon droht es zum Kampf zwischen ihnen und den herbeieilenden Göttern zu kommen — da endlich erscheint Loge. Doch auch er bringt schlechten Trost: Alle Winkel der Welt hat er durchstöbert, Ersatz für Freia zu suchen und nun sieht er selbst: nichts ist, was dem Manne Ersatz für Weibes Wonne und Wert sein könnte! Betroffen lauschen ihm alle; schon muß sie es bedünken, daß diesmal seine Schlauheit ihn im Stich gelassen. Da fährt er fort: Nur einen ersah er, der sagte um rotes Gold der Liebe ab. Und nun erzählt er von Alberich und dem Raub des Rheingolds. Die Riesen horchen auf: Schon viel Not schuf ihnen der Nibelung, schlimmeres wohl noch bereitet er ihnen, gibt das Gold ihm Macht! Auch den Göttern bangt bei der Kunde — Zwang ihnen allen schüfe der Zwerg, würd' ihm der Reif, den er aus dem Gold sich geschmiedet, nicht entrissen. Der Riesen Entschluß ist gefaßt: Um des Nibelungen Gold wollen sie Freia den Göttern lassen! und als Wotan sich weigert, für sie Alberich seine Beute zu entreißen, da stürzen sie sich auf Freia; als Pfand wollen sie sie bis zum Abend halten, wird sie dann nicht durch das Rheingold gelöst, so bleibt sie die Ihre für immer, und ehe die Götter ihnen wehren können, sind sie mit ihr enteilt. Ein fahler Nebel füllt die Bühne. In ihm erscheinen die Götter plötzlich bleich und gealtert — wie mit einem Schlage ist ihre Kraft und Schönheit dahin, und mit Grauen erkennen sie, wie Wotan ihnen allen Elend und Schmach erschuf. Nur eine Hilfe taugt hier: nach Nibelheim zu fahren und das Gold zu gewinnen!

Indes Wotan mit Loge in die Tiefe hinabsteigt, senkt sich dickes Gewölk auf die Bühne, allmählich dämmert dunkelroter Schein auf, eine unterirdische Kluft wird erkennbar — wir sind im Reiche der Nibelunge.

Alberich, jetzt durch des Ringes Kraft Herr über sie alle, die in unablässiger Mühe dem Unersättlichen Gold aus Schlüften und Klüften herbeischaffen müssen, zerrt den kreischenden Mime, seinen Bruder, an den Ohren herbei. Er, der kundigste der Schmiede, sollte ihm den Tarnhelm wirken, das zauberkräftige Geschmeide, mittels dessen, der es trägt, jede Gestalt annehmen, unsichtbar werden und mit Blitzesschnelle an den fernsten Ort sich

hinschwingen kann. Unwillig muß Mime das fertige hergeben — mit Geißelhieben lohnt ihn Alberich. Da nahen Wotan und Loge. Mißtrauisch betrachtet Alberich sie, er kennt sie wohl, doch er fürchtet sie nicht; seinen Hort weist er ihnen, mit dem er die ganze Welt sich zu eigen zu gewinnen denkt. Loge fragt ihn, wie er sich wohl wahren wolle, wenn ein Dieb im Schlaf ihm den Ring entrisse? Da zeigt er ihm triumphierend den Tarnhelm, —kann er mit ihm doch in jeder Gestalt sich bergen. Loge will an solches Wunder nicht glauben, ehe er's nicht selbst erprobt, und Alberich beweist ihm, daß er Wahrheit gesprochen, indem er plötzlich als Riesenschlange sich am Boden windet. Nun muß Loge ihm wohl glauben. Doch, fragt er weiter, kannst du auch winzig und klein dich schaffen? Wieder setzt Alberich den Tarnhelm auf, und statt seiner sehen die Götter eine Kröte auf sich zukriechen. Da ruft Loge Wotan zu: „Dort die Kröte, greife sie rasch", und während der seinen Fuß auf sie setzt, fährt Loge ihr nach dem Kopf und hält den Tarnhelm in der Hand. Sofort steht Alberich in seiner wirklichen Gestalt wieder vor ihnen. Eh' er sich's versieht, haben die Götter ihn mit Bastseilen gebunden und schleppen den wütend sich Wehrenden mit sich davon.

Die Szene verwandelt sich, wieder erblicken wir die freie Gegend auf Bergeshöhen. Wotan und Loge steigen mit ihrem Opfer aus der Schlucht herauf. Zu spät erkennt Alberich, wie töricht er dem diebischen Trug getraut — nun heißt es, sich frei zu lösen. Den Hort, den sie verlangen, gibt er ihnen gerne hin, hat er doch den Ring, der rasch ihm Ersatz verschafft; auf seinen Befehl schleppen die Nibelungen das Gold in leuchtenden Haufen herbei. Doch was liegt Wotan an dem Golde, — den Ring verlangt er; er achtet nicht Alberichs tobendes Warnen, mit heftiger Gewalt reißt er ihn ihm vom Finger.

„Nun halt ich, was mich erhebt,
Der Mächtigen mächtigsten Herrn!"

Alberich wird von seinen Banden gelöst: „Bin ich nun frei?" schreit er mit wütendem Lachen auf, „Wirklich frei? so grüß' euch denn meiner Freiheit erster Gruß!" Einen furchtbaren Fluch heftet er an den Ring: Jeder soll nach ihm gieren und keiner sich seines Besitzes freuen.

„Dem Tode verfallen
Feßle den Feigen die Furcht,
Des Ringes Herr
Als des Ringes Knecht.“

Er verschwindet in der Kluft, und schon kommen die Riesen mit Freia herbei: bei ihrem Nahen lichten sich die Nebel, in jugendlicher Frische stehen die Götter wieder vor uns.

So viel des Geschmeides verlangen jene, daß ihrem Blick es ganz die Blühende verdecke! Hochauf wird das Gold geschichtet — doch noch schimmert ihnen durch eine Lücke Freias Haar, der Tarnhelm muß sie schließen. Noch einmal späht Fasolt durch den gehäuften Hort: ihr Auge noch kann er schauen — solang er dies wonnige Auge sieht, kann er von ihr nicht lassen. Der Ring soll die Ritze verstopfen! Doch nicht um die Welt will Wotan den fahren lassen! Vergeblich flehen die Götter ihn an, vergeblich ertönen die Hilferufe Freias, da die Riesen sie wütend hinter dem Golde hervorzerren. Da bricht ein bläulicher Schein aus der Tiefe hervor, in ihm wird Erda sichtbar. Mahnend streckt sie ihre Hand gegen Wotan aus:

„Weiche, Wotan, weiche!
Flieh' des Ringes Fluch!
Rettungslos
Dunklem Verderben
Weiht dich sein Gewinn.“

„Wer bist du, mahnendes Weib?“ fragt Wotan, und sie erwidert:

„Wie alles war, weiß ich;
Wie alles wird,
Wie alles sein wird,
Seh' ich auch:
Höre! höre! höre!
Alles, was ist, endet.
Ein düstrer Tag
Dämmert den Göttern:
Dir rat' ich, meide den Ring!“

Langsam versinkt sie und verschwindend noch ruft sie ihm, der mehr wissen will, zu:

„Ich warnte dich —
Du weißt genug:
Sinn' in Sorge und Furcht!“

Da endlich wirft Wotan den Ring den Riesen hin und sofort übt der Fluch seine Macht — im Streit um ihn sinkt Fasolt, von Fafners Streich getroffen, tot nieder. Tief erschüttert steht Wotan da. Da treibt Donner mit gewaltigem Hammerschlag das dunkle Gewölk, das sich in den Lüften angesammelt hatte, auseinander, und im Glanz der Abendsonne liegt hellleuchtend vor den Augen der Götter eine Regenbogenbrücke, die sich bis zur Burg hinzieht. „Folge mir, Frau, in Walhall wohne mit mir", ruft Wotan Fricka zu, und als sie fragt, was der Name, den sie nie noch gehört, bedeute, antwortet er:

„Was, mächtig der Furcht,
Mein Mut mir erfand,
Wenn siegend es lebt —
Leg' es den Sinn dir bar!"

Über die Brücke ziehen die Götter ein in die prangende Burg; spottend folgen Loges Blicke ihnen, die so stark im Bestehen sich wähnen und doch — ihrem Ende zueilen!

Aus der Tiefe tönt klagend der Gesang der Rheintöchter herauf.

Es bedarf kaum eines Hinweises darauf, wie genial im Rheingold der Charakter des Vorspiels gewahrt ist. So kraftvoll und rasch die Handlung auch fortschreitet, die Entwicklung weist überall in die Zukunft. Wir sehen nur, wie der Knoten geschürzt wird, und voll Spannung fragen wir uns, wie und von wem er wohl gelöst werden wird. Die Macht und der Fluch, die beide sich an den Ring knüpfen, die dunkle Weissagung der Erda, Wotans banges Sorgen, alles das sind Momente, die uns mit Erwartung für das Kommende erfüllen und den Wunsch wecken, den Schleier davon zu lüften. Dieses Gefühl der Unbefriedigung und Spannung, welches das Rheingold in uns zurückläßt, macht es ebenso wichtig als Teil des ganzen Ringes, wie es seine Wirkung als einzelnes Werk beeinträchtigt. Es erklärt auch die Tatsache, daß es das wenigst aufgeführte der vier Stücke ist, deren drei andere ja nach Wagners eigenen Worten auch einzeln, in sich abgeschlossene Ganze bilden sollten.

Was die Sprache betrifft, so ist nicht zu leugnen, daß Wagner hier bis-

weilen bis hart an die Grenze des künstlerisch Zulässigen gegangen ist. Worte, wie die Alberich in den Mund gelegten, waren es wohl, die Wilhelm Jordan zu dem Ausspruch veranlaßten, daß Wagners „Operntexte“, die den Stabvers anwendeten, „das ästhetische Gefühl mit Roheiten anekelten und den Verstand mit Missetaten an Logik und Sprache empörten“. Die Ungerechtigkeit dieses Urteils erkennt man sofort, wenn man daran denkt, daß alles derartig Angreifbare sich immer nur im Zusammenhang mit den grotesk häßlichen Gestalten Alberichs und Mimes vorfindet, deren Wesen Wagner in ihrer Sprache schon charakterisieren wollte, daß dem aber Stellen von höchster dichterischer Schönheit und einer Meisterschaft in der Behandlung des Stabreimes gegenüberstehen, die fast ohnegleichen ist.

Die Musik: Wie vom dramatischen, so ist auch vom musikalischen Standpunkt aus, das Rheingold von äußerster Wichtigkeit für das Verständnis des Folgenden. In einem Werke, in dem Text und Musik eine so unlösbare Einheit bilden, mußten die dramatischen Fäden, die im Vorspiel angesponnen werden und dann die ganze Handlung durchziehen, in ihm auch ihre erste musikalische Gestaltung erhalten. So finden sich viele der bedeutsamsten Leitmotive des Ringes bereits im Rheingold. — Und hier möchte ich ein Wort über das allgemeine Wesen der Leitmotive des Ringes einschalten. Wagners Kunst, einen charakteristischen Gedanken in einem ebenso charakteristischen Motiv in der denkbar erschöpfendsten Weise zu verkörpern, zeigt sich hier von ihrer glänzendsten Seite. Nur wenigen Meistern ist es gelungen, so viel und so Bestimmtes in so wenigen Noten zu sagen, wie Wagner es oft hier tut. Natürlich sind diejenigen Motive, welche einen rein gefühlsmäßigen Inhalt haben, die ergreifendsten, während alle mit dem Wesen und Weben der Natur zusammenhängenden durch ihre Einfachheit, die an Personen geknüpften durch die Kraft der musikalischen Porträtierung überraschen. Rhythmus, Harmonie und melodische Gestaltung werden dabei in gleich eigenartiger Weise und mit gleich treffender Wirkung verwandt. Man vergleiche beispielsweise das feierliche Wotan-Walhallmotiv und seine ureinfache Harmonieverbindung (Tonika, Dominante und Unterdominante) mit dem durch den plötzlichen Wechsel von Dur zu Moll verblüffenden stürmischen Siegfriedmotiv; das Hundingmotiv und seinen trotzig pochenden,

mit dem Freiamotiv mit seinem anmutig schwebenden Rhythmus; die düster herabsinkende Melodie des Siegfriedmotivs, mit der hingebend aufsteigenden des Sieglindemotivs. Nicht minder interessant erweist sich die Gegenüberstellung der Motive der Rheintöchter und der Walküren, das erstere einfach anmutig, ganz und gar auf den Dur-Dreiklang gestellt, das letztere feurig wild, durch den übermäßigen Dreiklang charakterisiert. Ebenso scharf individualisiert sind die Motive der Riesen und Zwerge, das erstere durch plumpe, schwere, das zweite durch prickelnd hüpfende Rhythmen, und die des Wassers und des Feuers, das eine mit seiner gleichmäßig wogenden, das andere mit seiner wie Feuergarben spitz aufspringenden Melodik.

Wir müssen es bei diesen kurzen Andeutungen bewenden lassen, nur darauf möchte ich noch hinweisen, daß die Motive, welche mit der Natur oder den Naturobjekten zusammenhängen, meist aus den Noten des Dreiklangs gebildet sind, also die erdenklich einfachste, natürlichste Melodiebildung darstellen; so das der Natur (1), des Gewitters (25), des Regenbogens (26), des Rheingolds (5), wie ja auch in einigen der gewaltigsten, leidenschaftlichsten Werke Beethovens („Appassionata", Fünfte Symphonie usw.) die Themen ähnliche Gestaltung haben.

Von einer ganz neuen Seite zeigt sich uns Wagner im „Ring" als Naturschilderer. Auch hierin sind die beiden Meister, die in so vielem als Wagners künstlerische Ahnen zu betrachten sind, Gluck und Weber, schon ähnliche Wege gewandelt. Auch in ihren Opern finden sich bereits Versuche, Naturstimmungen in Musik umzusetzen, und namentlich Weber hat die Romantik des deutschen Waldes mit all seinem märchenhaften Zauber in Tönen von überzeugendster Treue wiederzugeben verstanden. Und doch muten uns die Bilder, die er hier geschaffen, neben denen Wagners wie Bleistiftskizzen neben farbenglühenden Ölgemälden an. Was Wagner uns in Stücken wie die Einleitung und der Schluß des Rheingolds, im Feuerzauber, im Waldweben gegeben hat, bedeutet kein Nachahmen der Natur, sondern ein Nachfühlen, Nachschaffen; nicht ein kleinliches Detailmalen, sondern ein impressionistisches Wiedergeben der durch sie erweckten Empfindungen. Hier spricht Wagner zu uns wie einer, dem die Natur selbst ihre innigsten Geheimnisse verraten hat, und der, was er in ihrer Gegenwart erlebt, nun wieder für

andere zum Erlebnis zu gestalten weiß. Daß ein solcher Reichtum der orchestralen Farben, wie Wagners Palette ihn dabei aufweist, nur durch Herbeiziehung aller Hilfsmittel der Orchestertechnik zu erzielen war, ist selbstverständlich. Eine Rücksicht auf die Aufführungsmöglichkeit oder auf die vorhandenen Mittel der Bühnen kennt Wagner dabei nicht; auch hier liegt es ihm einzig an der erschöpfendsten Verwirklichung des Gedankens, der ihn gerade beherrscht. So verlangt er statt der sonst üblichen höchstens zwölf Holzbläser ihrer fünfzehn, statt der üblichen zehn bis elf Blechbläser ihrer siebzehn (von denen vier Hornisten zeitweilig vier Tuben übernehmen müssen, so daß tatsächlich einundzwanzig Blechinstrumente verwandt werden), statt der sonstigen ein bis zwei Harfen ihrer sieben und außerdem für die Nibelungenszene sechzehn abgestimmte Ambosse. — Die Vielseitigkeit und Bedeutung der Rolle, die dem Orchester im „Ring“ zufällt, geht auch schon aus der verhältnismäßig großen Zahl geschlossener Stücke hervor, die in allen vier Teilen enthalten sind und sich mühelos aus dem Rahmen des Ganzen lösen lassen. „Der Einzug der Götter in Walhall“, Walkürenritt, Feuerzauber, Waldweben, Siegfrieds Rheinfahrt, der Trauermarsch haben längst auch in unseren Konzertsälen eine Heimstätte gefunden und gehören zu den glänzendsten Nummern unseres Orchesterrepertoires.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wenden wir uns nun der Musik des Rheingold im einzelnen zu.

Die Einleitung, über deren Entstehung wir früher schon berichtet haben, bildet eine der merkwürdigsten Konzeptionen Wagners. Das harmonisch friedliche Dasein in der Tiefe des Rheines sollte versinnlicht werden, von dem gleichmäßig einfarbigen Hintergrund dieses Vorspiels sollten sich die bald hellen oder grellen, bald feierlich ernsten oder grotesk grausigen Bilder der folgenden Szenen um so schärfer abheben. So ist die ganze Einleitung melodisch und harmonisch auf den einzigen Es-Dur-Akkord aufgebaut, der hundertsechsunddreißig Takte lang ohne irgendwelche Unterbrechung ertönt, und — ein Triumph der Wagnerschen Kunst — doch nicht für einen Augenblick ermüdend wirkt! Das Naturmotiv (1) wird in der Umgestaltung, die es als Motiv der Erda („der ewigen Welt Urwala“) erfährt, mit dem verwandten Wellenmotiv (2) verbunden, um sich allmählich aus den dunkeln

Tiefen der Bässe, Fagotte, Posaunen und Hörner in immer strahlenderem Glanze zu den höchsten Lagen der Geigen und Flöten aufzuschwingen.

Das Terzett der Rheintöchter (3), wohl das Anmutigste was Wagner geschaffen, schließt sich an. Auch diese Szene ist, wie Wagner selbst erklärt hat, „durch Herbeiziehung nur der allernächst verwandten Tonarten ausgeführt, da das Leidenschaftliche hier erst in seiner primitivsten Naivität sich ausspricht". Wenn er weiter dann von der „hier genügenden besonnenen Einfachheit" spricht, soll man aber nicht glauben, daß diese Einfachheit dem berechnenden Verstand entsprang, vielmehr wurde sie durch Wagners unfehlbar sicheren künstlerischen Instinkt für den dem spezifischen Empfindungsgehalt der Szene entsprechendsten musikalischen Ausdruck bedingt, — erst das fertige Stück hat ihn über die Natur der gewählten Mittel belehrt.

Die ersten scharfen Dissonanzen machen sich bemerkbar, als Alberich auftritt. Überaus grotesk wirkt das Alberichmotiv (4) in den tiefen Fagotten, Bässen und Cellos; sehr amüsant ist die realistische Nachahmung des Niesens. Das strahlende Motiv des Rheingolds (5), das inbrünstig schwärmerische des Rheingoldgrußes (6), das seltsam wie zum Kreis sich schließende des Ringes (7), das mächtig eindrucksvolle der Liebesentsagung (8) folgen.

Entsagungs- und Ringmotiv leiten nach dem Raub des Rheingolds zur zweiten Szene über. Sie steht zunächst ganz im Zeichen des feierlichen Wotan-Walhall-Motivs (9); drohend klingt in Wotans Traum von ewiger Macht das Ringmotiv hinein; die Motive des Vertrags (10), das zugleich für Wotans Speer, als Wahrzeichen seiner auf Verträge begründeten Macht, steht, des Weibes (11), Freias (12), der Angst (13), der Riesen (14), der Jugend (15) und Loges (16) schließen sich an, auch das der Nibelungen (17) taucht einmal auf. Das Angstmotiv („hilf mir Schwester!") wird übrigens in der Walküre als Motiv der Geschwisterliebe besonders wichtig.

Auf die Motive Loges, der Entsagung, des Wehrufs (18), der Angst, des Rheingolds und des Ringes gründet sich die Überleitung zur Szene in Nibelheim, in der das Nibelungenmotiv, dessen Rhythmus zuerst lange Zeit hinter der Szene auf den Ambossen gehämmert wird, natürlich eine wichtige Rolle spielt. Zu den genannten gesellen sich neu die Motive des Tarnhelms (19), des Grübelns (20), des Hortes (21) und des Wurms (21a).

Wieder vermittelt ein längeres Zwischenspiel den Übergang zur folgenden Szene: mit den freudig aufjubelnden Wotan- und Logemotiven setzt es ein, Ring-, Entsagungs-, Nibelungen- und Angstmotiv schildern dann, was in dem gefangenen Alberich, Riesen-, Wotan-, Entsagungs- und Rheingoldgrußmotiv den Kampf, der in Wotans Seele vor sich geht. — Alberichs Fluch, nachdem ihm der Ring geraubt, führt das unheimliche Nibelungenneid- (22) und das gewaltige Fluchmotiv (23) ein; wie in triumphierender Erwartung des Unheils, dem Wotan nun verfallen ist, endet es mit dem gellend erdröhnenden Wehmotiv.

Das Erscheinen der Erda bringt zu den Worten: „Ein düsterer Tag dämmert den Göttern" zum erstenmal das Götterdämmerungsmotiv (24), eine deutliche Umkehrung des Natur(Erda-)motives. Wollte Wagner damit andeuten, daß ihr Untergang die Götter wieder zu dem Urelement zurückführe, wieder eins mit der Natur mache? Ahnungsschwer erklingt zu Erdas warnenden „höre! höre!" das Wehmotiv. — Die schon erwähnten Motive des Gewitters (25), des Regenbogens (26) und das des Schwertes (27) schließen die Reihe der wichtigsten, im Rheingold benutzten ab; fast ausnahmslos begegnen sie uns in den folgenden Teilen wieder, und ihre genaue Kenntnis ist daher für das Verständnis des musikalisch dramatischen Zusammenhanges unerläßlich. Ganz besonders bedeutungsvoll ist das erstmalige schmetternde Erklingen des Schwertmotivs, wenn Wotan nach langem bangen Sinnen „wie von einem großen Gedanken ergriffen", und nach Wagners ausdrücklichem Wunsch ein Schwert schwingend, die Burg begrüßt. Es kündet seinen Entschluß an, den Kampf um die Herrschaft aufzunehmen: Schlachtjungfrauen sollen für ihn auf der Walstatt die Helden erküren, die, den Göttern in der Wal-Halle gesellt, als gewaltiges Heer ihnen zur Seite stehen sollen und dazu will er den Sohn sich schaffen, der mittels seines Schwertes den Riesen erlegen und den Reif ihm wiedergewinnen soll.

Mit dem in strahlender Pracht ertönenden Regenbogenmotiv, das von Trompeten, Posaunen, Tuben und Fagotten ausgegeben und von sechs Harfen und dem vollen übrigen Orchester begleitet, den zauberhaften Glanz des szenischen Bildes widerspiegelt, schließt das Werk. —

Die rein musikalische Erfindungs- und Gestaltungskraft Wagners feiert im Rheingold wahrhafte Triumphe. Jenes Moment, aus welchem ihm sonst die höchsten schöpferischen Anregungen zuströmten, das der Liebe fehlt hier ganz, wo Habgier, Neid und Haß die einzigen Triebfedern der Handlung sind. Nirgend hören wir die Stimme warm aufquellender Empfindung und doch hält die Musik unser Interesse vom ersten Ton bis zum letzten gefangen. Die liebliche Anmut der Rheintöchter, die feierliche Würde Walhalls, das grotesk Dämonische Alberichs, für alles fand er die geeignetsten Farben, in jeder Szene ist er ein anderer, in jeder gleich groß. Es ist eine Folge meisterhaft ausgeführter Bilder, die an uns vorüberzieht — das Gemüt freilich kommt dabei wenig zu seinem Recht. Das konnte der Anlage des Stoffes nach kaum anders sein und hat vielleicht nicht wenig dazu beigetragen, daß, wie wir schon bemerkten, das Rheingold trotz seiner vielen Schönheiten nie die Popularität der anderen Teile des Ringes erlangt hat. Ganz gewiß aber wirkt dadurch die Walküre, in der die Liebe in ihren verschiedensten Äußerungen — als Geschwister-, Geschlechts-, Kindes- und mitleidvolle Menschenliebe den Inhalt der Handlung bildet und Wagner Eigen-Erlebtes, nicht nur phantasiemäßig Erschautes in Töne umzusetzen hatte, doppelt machtvoll auf uns.

Die Walküre.

Vorbemerkung zum Verständnis des Zusammenhangs

„Was mächtig der Furcht sein Mut sich erfand“, jener große Gedanke, der am Schluß des Rheingolds die bange Sorge, die der Erda Weissagung in Wotan erweckt hatte, verscheuchte, ist nun zur Erfüllung geworden. In Brünnhilde und ihren Walkürenschwestern leben ihm die Töchter, die Walhall die tapfersten der Helden zuführen, in Siegmund der Sohn, der die Tat, die ihm, dem durch Verträge gebundenen, versagt ist, vollführen, die Riesen töten und den Ring gewinnen soll. Mit einer sterblichen Frau hat Wotan sich verbunden, Wälse nannte er sich da und sein Geschlecht die Wälsungen. Ein Zwillingspaar hat sie ihm geschenkt, Siegmund und Sieglinde. Ein Knabe noch war Siegmund — da, als er einst mit dem Vater heimkehrte von „Hatze und Harst“, war zu Schutt verbrannt

der prangende Saal, tot die Mutter, verschwunden die Schwester. Lange Jahre noch lebte der Sohn mit Wälse im wilden Wald, in hartem Kampf gegen der Neidinge Scharen. Da ward Siegmund einmal vom Vater versprengt, er verlor seine Spur, eines Wolfes Fell war alles, was ihm von Wälse blieb. Nun drängte es ihn fort zu Männern und Frauen; doch Unheil lag auf ihm, in Fehde fiel er, wo er auch war und in grimmigem Kampf wurden zuletzt ihm Speer und Schild zerhauen.

In sturmdurchbrauster Nacht hat er Hundings Haus erreicht, Zuflucht vor Wetter und Feinden hofft der Waffenlose dort zu finden.

Erster Aufzug: Das Innere eines Wohnraumes, der um den Stamm einer mächtigen Eiche errichtet ist.

Siegmund tritt hastig ein, indes draußen das Gewitter tobt, und wirft sich erschöpft am Herd nieder. So findet ihn Sieglinde, Hundings Weib. Sie letzt den Fremden mit erfrischendem Trunk, dann, gestärkt, will er seines Weges ziehen, daß die Mißwende, die ihm folgt, wohin er auch flieht, ihr fern bleibe. Doch traurig ruft sie ihm zu:

„Nicht bringst du Unheil dahin,
Wo Unheil im Hause wohnt,
So bleibe hier!“

Erschüttert gehorcht er ihren Worten. — Hunding kehrt heim:

„Heilig ist mein Herd:
Heilig sei dir mein Haus!“

so grüßt er den Gast. Verwundert aber vergleicht er Siegmunds Züge mit denen seiner Frau:

„Wie gleicht er dem Weibe!
Der gleißende Wurm
Glänzt auch ihm aus dem Auge.“

Dann, während sie zum Mahl sich setzen, verlangt er des Fremden Namen zu wissen, und Siegmund erwidert:

„Friedmund darf ich nicht heißen,
Frohwalt möcht' ich wohl sein:
Doch Wehwalt muß ich mich nennen.“

Vom Vater erzählt er, von Mutter und Schwester, die alle er verloren,

von Kampf und Not. Wohl hat Hunding schon von dem wilden Geschlecht gehört, wenn Siegmund ihm auch den Namen verbarg; verhaßt ist es ihm und allen — und nun findet er den Feind im eignen Hause:

„Für die Nacht nahm ich dich auf:
Mit starker Waffe
Doch wehre dich morgen;
Für Tote zahlst du mir Zoll.“

Er befiehlt Sieglinde, ihm den Nachttrunk zu rüsten und sein zur Ruh zu harren. — Allein bleibt Siegmund zurück. Nur schwach ist das Gemach noch von dem Herdfeuer erhellt. Schmerzvoll brütet er vor sich hin: Ein Schwert verhieß ihm sein Vater, er fände es in höchster Not, nun fiel er waffenlos in Feindes Haus. Ach und ein Weib sah er, wonnig und hehr, zu der ihn nun heiße Sehnsucht zieht. Wälse, Wälse, so ruft er, wo ist dein Schwert? Und plötzlich bricht das Feuer zusammen, aus der aufsprühenden Glut fällt ein greller Schein auf eine Stelle im Eschenstamm, wo man jetzt deutlich einen Schwertgriff haften sieht.

Da tritt in dem Dunkel, das sich über dem Raum gelagert hat, Sieglinde zu ihm. Sie kommt, ihm eine Waffe zu weisen. An jenem Tag, da man sie ungefragt Hunding vermählte, da trat ein Fremder in den Saal; sein Blick schuf Angst den Männern allen, nur ihr weckte er Trost und Tränen zugleich. Mit gewaltiger Hand stieß er ein Schwert in der Esche Stamm — dem sollt es gehören, der es sich gewänne. Doch wie immer die Stärksten sich mühten, keinen Zoll entwich es der Scheide. Da wußte sie, wer der Fremde war, sie weiß auch, wem allein die Waffe bestimmt:

„O fänd' ich ihn heut
Und hier den Freund,
Umfing' den Helden mein Arm!“

ruft sie. Da umfaßt er sie mit feuriger Glut:

„Dich selige Frau
Hält nun der Freund,
Dem Waffe und Weib bestimmt.“

Plötzlich fährt Sieglinde erschrocken auf: Ha, wer ging? wer kam herein? und in leiser Entzückung erwidert er:

„Keiner ging,
Doch einer kam:
Siehe, der Lenz
Lacht in den Saal!“

Die hintere Tür ist aufgesprungen: außen leuchtet eine herrliche Frühlingsnacht ihnen entgegen, hell wirft der Vollmond sein Licht auf das Paar. Siegmund zieht Sieglinde zu sich auf das Lager und singt ihr ein Lied von Liebe und Lenz: Der Lenz ist gekommen, mit seiner zarten Waffen Zier bezwingt er die Welt — auch die strenge Tür mußte ihm weichen. Zur Schwester lockt es ihn, zur Liebe, die in seinem und Sieglindens Busen tief sich barg. Nun ward die bräutliche Schwester vom Bruder, dem Lenz, befreit, jauchzend grüßt sich das junge Paar, vereint sind Liebe und Lenz.

Wie in seligem Traum schauen sie einander an, lauscht jedes des anderen Stimme: ihr ist, als habe sie ihn schon gesehen — im eigenen Bilde, das der Bach ihr zurückwarf, hat sie ihn erkannt. Und seine Stimme — hörte sie sie nicht, als der eigenen Stimme Schall im Wald widerhallte? Höher und höher schlagen der Liebe Wellen, und als sie ihn jetzt fragt, ob er fürwahr Wehwalt heiße, ob Wolfe des Vaters Name war, wie er es Hunding gekündet, da ruft er ihr zu: Dem das Auge strahlte, wie dir Herrlichen es strahlt — Wälse war er genannt.

Da bricht es wie außer sich von ihren Lippen:

„War Wälse dein Vater
Und bist du ein Wälsung,
Stieß er für dich
Das Schwert in den Stamm,
So laß mich dich heißen,
Wie ich dich liebe:
Siegmund — so nenn' ich dich!“

„Siegmund heiß ich und Siegmund bin ich“, so jubelt er auf, „bezeug' es dies Schwert!“ Mit gewaltigem Ruck zieht er es aus dem Stamm! Sie aber jauchzt in trunkener Ekstase:

„Bist du Siegmund,
Den ich hier sehe,
Sieglinde bin ich,
Die dich ersehnt ...

Die eigene Schwester
Gewannst du zu eins mit dem Schwert!"

Und Siegmund reißt sie in wütender Glut an sich:

„Braut und Schwester
Bist du dem Bruder —
So blühe denn Wälsungenblut."

Zweiter Aufzug: Wildes Felsengebirge. Zum Kampf zu stürmen, befiehlt Wotan Brünnhilden, die in voller Waffenrüstung vor ihm steht, — dem Wälsung soll sie den Sieg erkiesen. Doch da naht mit ihrem Widdergespann Fricka. Mit Schaudern hat sie, der Ehe Hüterin, von dem Furchtbaren, das sich begeben, vernommen; der Ehe heiliger Eid ward gebrochen! — „Unheilig acht' ich den Eid, der Unliebende eint", erwidert ihr Wotan:

„Wo kühn Kräfte sich regen,
Da rat' ich offen zum Krieg."

Zornig fragt sie, ob er es auch heilig preise, daß Blutschande dem Bund eines Zwillingspaares entblühe, daß bräutlich umfange die Schwester der Bruder? Und er verweist sie:

„Stets Gewohntes
Nur magst du verstehn:
Doch was noch nie sich traf,
Danach trachtet mein Sinn!"

Ein Held tue not, die Tat zu wirken, die ihm, dem Gott, zu wirken verwehrt, ein Held, der, ledig göttlichen Schutzes, sich löse vom Göttergesetz.

Doch höhnend bedeutet sie ihm, daß Siegmund dieser Held nicht sei; denn machtlos sei er ohne ihn, ohne das Schwert, das er für ihn in der Esche Stamm stieß, das zu finden seine List ihn lockte! Soll sie, die Göttin, weniger gelten als Siegmund, der Knecht? Soll sie zum Spott den Freien, zum Sporn den Frechen werden? Sein Leben verlangt sie zur Sühne — ihrer Ehre falle der Wälsung! Und Wotan — nach hartem Kampf mit sich selbst, muß ihr willfahren.

Brünnhilde, die bei Frickas Kommen enteilte und nun zurückkehrt, findet ihn in finsteres Brüten versunken: in eigener Fessel fing er sich, er, der unfreieste aller! Sie fleht ihn an, ihr zu sagen, was ihn sorge, und er

erzählt ihr von der Untreue, die er geübt, als er Loges Rat gehorchte, von Alberich, von dem Ring, um den nun ewige Angst sein Herz zehrt. Denn wenn je Alberich ihn zurückgewänne, dann wäre Walhall verloren! So wollte er selbst ihn erraffen, doch dem er durch Vertrag ihn ließ, Fafnern, kann er ihn nicht nehmen:

„Der durch Verträge ich Herr,
Den Verträgen bin ich nun Knecht.“

Nur einer vermöchte die Tat zu tun, ein Held, der fremd dem Gotte, ohne Geheiß, aus eigener Not, mit der eigenen Wehr sie vollführte! Doch wo fände er den, er, der Knechte nur sich zu schaffen vermag! In wildem Schmerz schreit er auf:

„Ich berührte Alberichs Ring —
Gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
Nicht flieht er nun mich: —
Was ich liebe, muß ich verlassen,
Morden, was je ich minne,
Trügend verraten
Wer mir vertraut! —
Fahre denn hin herrische Pracht,
Zusammen breche, was ich gebaut!
Auf geb' ich mein Werk;
Eines nur will ich noch:
Das Ende — — das Ende!
Und für das Ende
Sorgt Alberich!“

Was war es doch, was die Wala ihm weissagte, als er zu ihr in der Erde Schoß hinabstieg?

„Wenn der Liebe finstrer Feind
Zürnend zeugt einen Sohn —
Der Seligen Ende säumt dann nicht!“

Nun ist ihm Kunde geworden, daß ein Weib dem Zwerg, durch sein Gold betört, Gunst gewährte. Grimmig segnet er die Frucht des Hasses; ihrem und des Nibelungen Sohn gibt er in tiefem Ekel der Gottheit nichtigen Glanz zum Erbe. Brünnhilden aber befiehlt er, Siegmund zu fällen, und

als sie zaudert, gegen ihn zu stehen, der seinem Herzen teuer, da flammt er auf und droht mit seinem Zorn:

„Verzage dein Mut,
Wenn je zermalmend
Auf dich stürzte sein Strahl!“ ...

„Weh, mein Wälsung, seufzt sie, als Wotan davonstürmt, in höchstem Leid muß dich treulos die Treue verlassen!“

Sieglinde und Siegmund stürzen herein. Aus seligstem Rausch ist sie aufgezuckt und davongejagt; eine entweihte dünkt sie sich, eine unheilige, die ehrlos sich dem Edlen hingab — wie Wahnsinn packt es sie an, ohnmächtig sinkt sie in seine Arme.

Da tritt Brünnhilde vor ihn hin, den Tod ihm zu künden. Zu Walvater will sie ihn führen, nach Walhall, wo der Vater Wälse seiner harrt. Doch ihn kümmert nur eine Sorge: ob auch Sieglinde mit ihm gehen werde, und als er vernimmt, daß sie noch leben müsse, da ruft er:

„Muß ich denn fallen,
Nicht fahr' ich nach Walhall —
Hella halte mich fest!“

Erschüttert sieht Brünnhilde seine Not; ihrem Schutz soll er Sieglinde befehlen, um des Pfandes willen, das von ihm sie wonnig empfing. Da zückt er sein Schwert — so soll es denn zwei Leben mit einem Streiche enden, dies Schwert, das ein Trugvoller ihm schuf! Sie aber fällt ihm in den Arm:

„Halt ein, Wälsung,
Das Schlachtlos wend' ich:
Dir, Siegmund, schaff' ich Segen und Sieg!“

Von außen hört man Hundings Stimme, der den Gegner sucht — auf dem Bergjoch, das von schwarzen Gewitterwolken umhüllt ist, treffen sie sich. Über Siegmund aber, in hellem Lichtglanz, steht ihn schützend Brünnhilde; doch als Siegmund zum tödlichen Streich ausholt, erscheint plötzlich über Hunding Wotan: „Zurück von dem Speer! In Stücken das Schwert!“ ruft er ihm donnernd entgegen. An seinem Speer zerspringt Siegmunds Schwert, von Hunding getroffen, sinkt er tot zu Boden. Schnell hebt Brünnhilde Sieglinde auf ihr Roß, in jäher Hast entschwindet sie mit ihr. Wotan

aber, in grimmiger Wut auffahrend, „weh der Verbrecherin, furchtbar sei die Freche gestraft!" folgt ihr unter Donner und Blitz.

Dritter Aufzug: Auf dem Gipfel eines Felsberges harren die Walküren Brünnhildens. Da kommt sie angstvoll, Sieglinde vor sich, herangesprengt. Sie fleht die Schwestern an, sie vor Wotans Rache zu schützen, und als sie, die seinen Zorn kennen, sich dessen weigern, da bittet sie sie, das Weib wenigstens zu retten. Doch Sieglinde will nicht leben, sie ersehnt nur eins, den Tod! Da verkündet ihr Brünnhilde, sie müsse leben um der Liebe willen:

„Rette das Pfand,
Das von ihm du empfingst:
Den hehrsten Helden der Welt
Hegst du, o Weib,
Im schirmenden Schoß!"

Sie reicht ihr die Stücke von Siegmunds Schwert, die sie errafft:

„Der neu gefügt das Schwert einst schwingt,
Den Namen nehm' er von mir —
‚Siegfried' freu' sich des Siegs!"

Erhabne Freude erfaßt Sieglinde, wie in prophetischer Ahnung ruft sie Brünnhilde zu:

„Meines Dankes Lohn
Lache dir einst!
Lebe wohl! Dich segnet Sieglindes Weh!"

Sie enteilt — und schon kommt Wotan in Sturm und Wetter dahergebraust, das Strafgericht an Brünnhilden, die ihm zu trotzen gewagt, zu vollziehen. Ausgestoßen soll sie sein aus der Ewigen Stamm, in wehrlosen Schlaf gebannt dem Manne gehören, der sie am Wege findet und weckt.

Mit wildem Wehgeschrei fahren die Walküren auseinander — Brünnhilde ist zu Wotans Füßen hingesunken und schmerzvoll fragt sie:

„War es so schmählich,
Was ich verbrach,
Daß mein Verbrechen so schmählich du strafst?"

Nur weil sie wußte, welche Liebe er dem Wälsung trage, weil sie den Zwiespalt kannte, der ihn zwang, trotzte sie seinem Gebot. Doch als sie nun

vor Siegmund stand, seine heilige Not vernahm, da faßte Scham sie an und sie konnte nur noch auf das eine denken: Sieg oder Tod mit Siegmund zu teilen! So solle ihr das wenigstens Wotan gewähren, daß kein Unwerter sie gewinne!

„Du zeugtest ein edles Geschlecht;
Der weihlichste Held — ich weiß es —
Entblüht dem Wälsungenstamm!“

Siegfried ist's, den sie als Erwecker sich wünscht, — und Wotan, tief ergriffen von ihrem Jammer, kann dem Bitten des herrlichen Kindes nicht widerstehen: Flammende Glut soll den Fels umglühen, daß sie den Zagen schrecke,

„Denn einer nur freie die Braut
Der freier als ich, der Gott!“

Mit einem langen Kuß auf ihre beiden Augen nimmt er die Gottheit von ihr. Ermattet sinkt sie in seine Arme zurück, er bettet sie auf einen Mooshügel und deckt sie mit ihrem Schilde zu. Dann befiehlt er Loge, des Feuers Gott, herbei. Ein Feuerstrahl schießt empor, rasch schwillt er zu einem Flammenmeer an, das den Felsen umbrandet:

„Wer meines Speeres
Spitze fürchtet
Durchschreite das Feuer nie!“

So ertönt machtvoll des Gottes Wort — dann verschwindet er in der Glut. —

Das Gedicht der Walküre ist in Anlage, Aufbau, gedanklichem Gehalt und sprachlichem Ausdruck von so meisterhafter Klarheit, daß es kaum eines erklärenden Wortes bedarf. Höchst bewunderungswert ist es, wie Wagner, nachdem er am Ende des ersten Aktes bereits einen dramatischen Höhepunkt erreicht hat, wie ihrer die Bühnenliteratur nur ganz wenige aufzuweisen hat, es doch zuwege bringt, das Interesse auch in den folgenden Akten nicht erlahmen zu lassen. Jeder der drei Aktschlüsse ist von außerordentlicher Wirkung und keiner schädigt die des anderen, weil diese jedesmal auf ganz verschiedenen Motiven beruht. Im ersten Akt werden wir von der Gewalt der Leidenschaft, die die Geschwister unwiderstehlich

zur Liebesumarmung zwingt, mit fortgerissen; im zweiten ist es die Gewißheit des Zusammenprallens zweier göttlicher Willen und die Erwartung des Ausganges, was uns in atemloser Spannung hält; im dritten das Mitempfinden, mit der durch ihre Größe schuldig gewordenen Brünnhilde und dem durch seine Schuld schwach gewordenen Wotan, der „was er liebt, verderben muß“, was uns im Innersten erschüttert.

Was das Sprachliche betrifft, so finden sich besonders im ersten Akt Stellen von solchem Klangzauber, daß sie selbst schon Musik zu sein scheinen — die Behandlung des Stabreimes im Liebeslied beispielsweise ist von unnachahmlichem Reiz. Hier betätigt sich auch wieder jene schon früher erwähnte dichterische Eigentümlichkeit Wagners, in der Natur Gleichnisse für die Vorgänge in den Seelen seiner Gestalten und im Drama selbst zu suchen. Lenz und Liebe sind Bruder und Schwester — draußen lacht der Lenz, in Siegmunds und Sieglindes Herzen die Liebe. Den Lenz drängt es hin zur bräutlichen Schwester, er sprengt die Türe, die sie trennte . . . Ist es nicht der Geschwister eigene Geschichte, die uns hier im Bilde erzählt wird?

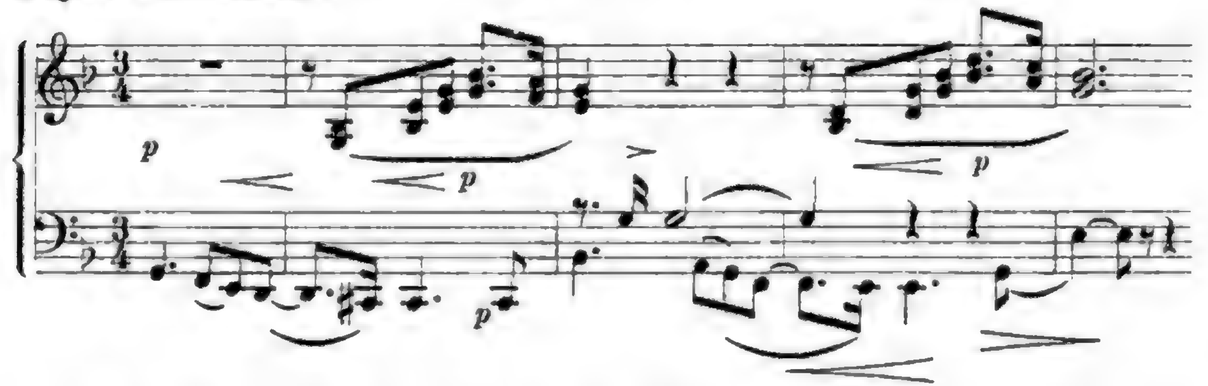
Vielleicht der schwerste Vorwurf, der gegen Wagner erhoben worden ist, ist der, daß der erste Akt der Walküre nichts anderes, als ein hohes Lied der Blutschande sei. Und doch wird es wenige Menschen geben, denen vor dieser Szene das Schreckliche des Ereignisses zum Bewußtsein käme. Wenn je, so hat es Wagner, als Dichter und Musiker hier verstanden, durch die verklärende Wirkung der Kunst auch das an sich Furchtbare in das Bereich echter Schönheit zu erheben. Mit unendlich feiner Steigerung wird die Katastrophe vorbereitet, wird uns gezeigt, wie das Gefühl der Zusammengehörigkeit, das sich unbewußt erst in den Geschwistern regt, sich ihrer immer mehr bemächtigt. Sie, die beide am Busen der Natur aufgewachsen sind, in denen die natürlichen Instinkte noch unverfälscht leben, wenden sich nach einem winterlich kalten Dasein zueinander, wie die Pflanze sich zur Sonne wendet, die ihr Licht und Wärme geben soll. Bei Sieglinde ist es zunächst nicht die Leidenschaft, welche spricht; was sie ersehnt, ist nur der Held, der sie aus schimpflichster Knechtschaft erlöse — erst allmählich reißt der Sturm, den ihr Anblick in ihm entfesselt hat, und die wachsende Gewißheit, daß die Stunde der Befreiung nahe sei, auch sie fort. Dann, als

er die Tat vollbracht hat, das Wotansschwert in seiner Hand funkelt, da gibt es kein Halten mehr. Das übermächtige Empfinden, das sie als Weib in Siegmund erweckt hat, ist durch die plötzliche Erkenntnis, daß sie seine Schwester sei, nicht mehr aus seiner Bahn zu lenken — sie kommt zu spät, diese Erkenntnis! Und auch ihr Wollen erlahmt vor der Macht seines Verlangens und, wie trunken von der Gewalt des eben Erlebten, sinkt sie in seine Arme!

In höherem Grade noch fast wie den Worten, ist es der Musik gelungen, die Szene alles Brutal-Sinnlichen zu entkleiden. Zarteres als jene Stellen, da den Geschwistern unmerkbar das Bewußtsein dessen, was sie sich sind, aufdämmert, hat uns Wagner nie gegeben. Und wenn wir dann diese von berauschender Kraft und fiebernder Erregtheit pochende Musik, als sie den Bruder erkennt, und er ihr sein „Siegmund heiß ich, und Siegmund bin ich" zujubelt, hören, da fühlen auch wir etwas von der dämonischen Gewalt, die sie zueinander reißt; dann wissen wir, was Wagner unter der „freien" Liebe, für die er Wotan eintreten läßt, versteht: Nicht eine Lizenz, sondern ein Gebot, nicht den Schlüssel, der die Pforten sinnlicher Lust erschließt, sondern die Macht, die vor den Pforten der auf tiefstem seelischem Grunde entflammten Leidenschaft der Konvention ein Halt gebietet! Die Musik dieser Szene würde, auch wenn wir sonst nichts über Wagner wüßten, genügen, um uns zu sagen, daß er „unheilig den Eid achtete, der Unliebende vereint" und „lachend den Bund segnete, den der Liebe Macht gefügt!"

Die Musik. Der erste Akt bringt außer einer Reihe aus dem Rheingold schon bekannter Motive (z. B. Gewitter, Vertrag, Schwert, Walhall, Entsagung) eine Anzahl neuer, von denen einige schon früher charakterisiert wurden.

Das Vorspiel, das die Sturmnacht, in der Siegmund zu Hundings Haus kommt, schildert, ist ein unübertreffliches Beispiel einer Orchestermalerei, die von geradezu elementarer Wirkung, doch nie die scharfe Grenzlinie, die den Realismus in der Kunst von dem in der Natur scheidet, überschreitet. Die zwei Motive des Sturmes (28) und des Gewitters (25) genügen, um daraus das mächtige Stück zu entwickeln. Der Sturm verhallt allmählich, Siegmund tritt ein (29); mit seinem Motiv verschlingt sich bald das Sieg-

lindes (30), als sollte hier schon die innige Zusammengehörigkeit der beiden angedeutet werden:

Welche Bedeutung bei Wagner die Gebärde in ihrer Vereinigung mit der Musik hat, das läßt sich vielleicht nirgends so studieren, wie gerade in dieser Szene. Das erste leise Aufkeimen der Liebe, für das die Sprache keine Schattierungen besitzt, die ihm nicht seinen feinen Duft rauben würden, wird hier durch die Gebärde und das Orchester in unvergleichlicher Zartheit geschildert. Wenn Sieglinde ihm das Trinkhorn reicht, er es ergreift, trinkt, es ihr zurückgibt und indes „sein Blick mit steigender Teilnahme an ihren Mienen haftet“, die Motive der Geschwisterliebe (31) und Liebe (32) ertönen, wird die Musik wahrhaft zur Seelenkünderin, und unwillkürlich denkt man an Beethovens Wort: „Es gibt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist.“

Nach Sieglindes: „Nicht bringst du Unheil dahin, wo Unheil im Hause wohnt“, hören wir zum erstenmal ein Motiv (33), das den Fluch, der auf dem Geschlecht der Wälsungen, „das Wotan das liebste lebt und dem er doch schlimm sich zeigt“, andeutet, das dann in einer langen, nur durch die Sprache der Gebärden begleiteten Orchesterstelle in ahnungsvoller Verbindung mit dem Sieglindemotiv erscheint. — Hundings reckenhaftes Motiv (34) erwähnten wir schon; neu tritt noch das eindrucksvolle Wälsungenmotiv (35) hinzu. — Siegmunds Monolog „ein Schwert verhieß mir mein Vater“ wird durchweg von dem Schwertmotiv beherrscht, während in Sieglindes Erzählung das Wotanmotiv im Orchester uns bedeutet, wer der Greis war, von dem sie spricht. Das hellaufjauchzende Motiv des Liebesgrußes (36) gibt Sieglindes: O, fänd' ich ihn heut, den Freund!“ und

allem Folgenden bis zum Liebeslied seinen besonderen Charakter. Das Liebeslied selbst, in der Form dem älteren Liede folgend, ist eine der schönsten lyrischen Inspirationen Wagners; die Motive der Liebe und Geschwisterliebe spielen mit hinein, während der Anfang als Lenz—und—Liebemotiv (37) später selbständig auftritt. — Einen fast schmerzhaften Charakter hat das Wonnemotiv (38) — der höchste Schmerz und die höchste Wonne, machen sie sich nicht in demselben extatischen Aufschrei Luft?

Bedeutsam ist, daß es das Entsagungsmotiv ist, das zu Siegmunds „Heiligster Minne höchste Not ... drängt zu Tat und Tod" ertönt, andeutend, daß, wenn es ihm nicht gelingt, das Schwert dem Stamm zu entreißen, Sieglinde ihm verloren ist. Wunderbar eindrucksvoll ist das „Nothung! Nothung!" (39), während die Kunst Wagners, aus einer Unsumme kleiner motivischer Fragmente ein in jedem Betracht künstlerisch abgerundetes Ganze zu schaffen, sich in ihrem höchsten Glanze zeigt, wenn am Schluß die Schwert-, Wälsungen-, Liebe-, Liebesgruß-, Lenz—und—Liebe- und Wonnemotive ineinandergewebt werden, um in hinreißender Steigerung einen unglaublich packenden Höhepunkt mit dem Motiv der Geschwisterliebe zu erreichen.

Die Einleitung zum zweiten Akt führt gewissermaßen die Handlung weiter, die Motive des Schwertes und der Geschwisterliebe, das letztere in jener angstvollen Umgestaltung, in welcher wir es schon im Rheingold kennen lernten, erinnern an das, was voraufgegangen, und schildern zugleich das Entsetzen, das Sieglinde erfaßte, sobald sie aus ihrem Rausch erwachte. Meisterhaft ist der Übergang in das Walkürenmotiv (40), mit dem sich anschließenden „Hojotoho", Brünnhildes jauchzendem Ruf (41).

Wenn die nun folgende Szene zwischen Wotan und Fricka häufig als zu lang empfunden wird, so ist das kaum zu verwundern — sie konnte in Wagner nicht den Quell hellsprudelnder Melodik, der uns im ganzen ersten Akt umrauscht, erschließen, und wenn die Musik sich auch dem Inhalt in nachdrücklichster Weise anpaßt, das Bild mußte notwendig zu sehr grau in grau gemalt werden, als daß es nicht eine gewisse Ermüdung hervorrufen sollte. Die Motive des Zornes (42) und Unmutes (43) sind die einzigen, die neu hinzukommen. — Ganz Ähnliches ist über die große Szene zwischen Wotan und Brünnhilde zu sagen, sie bildet nach Wagner dramatisch den

Mittelpunkt des ganzen Ringes, weil hier Wotan seinen Todesentschluß verkündet. Auch in ihr sind Wort und Ton ganz aus einem Geist geboren, aber auch hier kann selbst die genialste Darstellung nicht den Eindruck der „Länge“ gänzlich verwischen. Daß hier viele der früheren Motive (Fluch, Liebe, Ring, Erda, Walküre, Walhall, Siegmund, Nibelungenneid, Zorn, Vertrag) wiederkehren, ist selbstverständlich. Interessant ist, wie das Motiv der Erda, deren Weissagung Wotan all sein Sorgen schuf, hier zum Motiv der quälenden Unruhe (44) wird.

Siegmund und Sieglindes Szene baut sich zunächst fast einzig auf das Motiv der Geschwisterliebe (also Angstmotiv) auf. Zwei neue Motive, beide gleich eindrucksvoll, begleiten Brünnhildes Todesmahnung: Schicksal (45) und Todesklage (46). Von hier an, d. h. von dem Augenblick, wo nicht mehr Zorn und Rache, sondern Liebe das treibende Element ist, gewinnt die Musik wieder den ergreifendsten Charakter und erzwingt sich bis zum Schluß die gespannteste Teilnahme des Hörers.

Den dritten Akt eröffnet der Walkürenritt, ein Stück, in welchem das Übermenschliche der Szene und der Gestalten mit einer Kraft wiedergegeben ist, die etwas fast Urweltliches hat. Besser als das so oft mißglückte Szenenbild zeigt diese Musik uns die wild-mutigen Schlachtjungfrauen, wie sie durch die Lüfte dahergebraust kommen. Dabei ist die Anlage von geradezu verblüffender Einfachheit: einem ersten Teil, von welchem die erste Hälfte auf das Walküren-, die andere auf das Hojotohomotiv begründet ist, folgt ein kurzer Mittelsatz („zu Ortlindes Stute stell’ deinen Hengst“) und diesem die Wiederholung des ersten Teils in erweiterter Ausgestaltung.

Das Motiv der Wälsungenliebe (47), das an das des Wälsungenleides (33) erinnert, eröffnet die Schlußszene. Zu Brünnhildes: „Den hehrsten Helden der Welt hegst du, o Weib, im schirmenden Schoß“ ertönt zum erstenmal das Siegfriedmotiv (48), zu Sieglindes freudigem: „o hehrstes Wunder“ das der Erlösung durch die Liebe (49), welches später in der Götterdämmerung zum Schlüssel des ganzen Werkes wird. — Von seltsam mystischem Reiz ist das Motiv des Schlafzaubers (50), während das gewöhnlich „die Waberlohe“ benannte, mir zu gleichmäßig still für diese Bezeichnung scheint und treffender wohl den Schlummer (51) der Jungfrau malt.

In „Wotans Abschied“ bricht die ganze heiße Liebe des Vaters, welcher das Kind, das seines Herzens heiligster Stolz ist, verlieren muß, hervor. Vielleicht läßt diese weiche, von Zärtlichkeit überströmende Musik die Härte des Urteils noch unverständlicher erscheinen; doch zeichnet sie in ihrem Gegensatz zu dem vorhergegangenen Zornesausbruch das Schwankende, Schwache von Wotans Charakter um so deutlicher. Zu herrlicher Steigerung wird das Motiv der Wälsungenliebe in dem großen Zwischenspiel, das dem Stück eine leicht übersichtliche Gliederung gibt, gebracht. Im zweiten Teil bewegt sich der Gesang fast durchgehends über dem Schlummermotiv (51); man hat seinen schwermütigen Anfang das Motiv des Scheidegesanges (52) genannt. Es wird, während Wotan die entschlummernde Brünnhilde auf den Mooshügel bettet, vom Orchester aufgenommen — auch hier wieder vom Schlummermotiv umrankt — und endet bedeutungsschwer im Schicksalsmotiv.

Dann beginnt die Feuerbeschwörung: wie Flammengarben zucken die Logemotive auf und gehen endlich in den sogenannten „Feuerzauber“ über, in dem Wagner durch die schwirrenden Arpeggien der geteilten Geigen, die sechs Harfen, deren jede ihren besonderen Part zu spielen hat, das Glockenspiel und die leisen Stakkato-Passagen der kleinen Flöten einen unvergleichlichen Klangzauber erzielt hat. — Wie zuvor zu Wotans „Nur einer freie die Braut“, so ertönt auch jetzt zu seinem „Wer meines Speeres Spitze fürchtet“ prophetisch das Siegfriedmotiv im Orchester. Noch einmal bringen Bratschen und Celli, während Wotan schmerzlich zurückblickt, den Scheidegesang; dann verweben sich Feuer- und Schlummermotiv mit dem des Schicksals, und das Ganze klingt im leisesten Piano verhauchend aus.

Siegfried

Wie Brünnhilde vorausgesagt, schenkt Sieglinde einem Knaben das Leben. Mime, der Zwerg, Alberichs Bruder, findet die Sterbende; seinem Schutz übergibt sie ihr Kind, ihm kündet sie den Namen, den es tragen soll, ihm auch läßt sie die Stücke des Schwertes, das sein Vater geschwungen. In Mimes Hut wächst das Kind zum Jüngling heran. Er, der Sproß zweier Wotanskinder, gedeiht zum gewaltigen Recken, der, unkundig der

Menschen und ihres Tuns, frei bleibt von ihrer Falschheit, ihrem Fürchten, ihrer Gier. Das ist es auch, weshalb ihm Mime, der häßliche, feige Zwerg in der Seele zuwider ist; es ist, als empfände seine starke Natur instinktiv das Gegensätzliche in jenem, als unterdrücke ein unbewußtes Ahnen, daß Mime ihn nur für seine eigenen Zwecke aufbringe, jedes Gefühl der Dankbarkeit in ihm. Ein Schwert will er von Mime haben; aber vergeblich müht der sich ab: das stärkste, das seine Kunst zu schmieden vermag, zerbricht unter des gewaltigen Knaben Hand wie Kindergeschmeid. Wohl weiß der Zwerg: es gibt ein Schwert, das er nicht zerschwänge: Nothung! Aber wie seine Trümmer zusammenschweißen? Gelänge es — leicht wohl könnte Siegfried mit ihm Fafner, den Drachen, töten und für ihn, den Nibelung, den Ring und damit die Weltherrschaft erringen.

Erster Aufzug: So grübelt Mime vor seiner Felsenhöhle am Amboß sitzend. Siegfried stürmt herein; einen großen Bären, den er sich eingefangen und mit Bastseilen gebunden hat, treibt er vor sich her, Mime zu schrecken. Der weist ihm ein neues Schwert, das er ihm geschmiedet, aber Siegfried zerschlägt es wie die anderen alle. „Das ist nun der Liebe schlimmer Lohn", jammert Mime; gesorgt und gewacht hat er für ihn, in Pein sich um ihn verzehrt und als Dank quält und haßt ihn der Knabe. Unberührt erwidert ihm Siegfried: Vieles habe ihn Mime gelehrt, nur eines nicht: wie er ihn lieben könnte . . .

„Seh' ich dich stehn,
Gangeln und gehn
Knicken und nicken,
Mit den Augen zwicken:
Beim Genick möcht' ich
Den Nicker packen . . ."

Eines doch möcht' er von ihm wissen:

„Es sangen die Vöglein so selig im Lenz,
Das eine lockte das andre:"

Mime selbst sagte ihm, das seien Männchen und Weibchen; wo habe Mime nun sein minniges Weibchen, daß er es Mutter nenne? Unwillig weicht Mime ihm aus: er sei ihm Vater und Mutter zugleich. Siegfried aber hat sich's wohl ersehen, wie die Jungen den Alten gleichen, und sein Bild im

klaren Bach kündete es ihm, daß er Mime nicht anders ähnele, als wie der glänzende Fisch der Kröte. Heftiger und heftiger verlangt er zu wissen, wer sein Vater, wer seine Mutter war. Und endlich in Angst und Not gesteht ihm Mime, was er weiß, und zum Zeichen, daß er wahr gesprochen, bringt er ihm die Stücke Nothungs. Hellauf jubelt Siegfried: Das ist das Schwert, das er sich ersehnt! Das soll ihm Mime nun zusammenschweißen, und dann will er fort, aus dem Walde hin in die Welt, in die Freiheit.

Verzweifelt ruft Mime dem Davonstürmenden nach. Da naht ein Fremder seiner Höhle. Mime will ihn fortweisen, doch jener setzt sich nieder am Herd. Fragen soll ihn Mime, was ihm not tue, sein Haupt setzt er zum Pfand, daß er ihm Antwort geben werde. Drei Fragen stellt Mime, nach der Nibelungen, nach der Riesen und nach der Götter Geschlecht, das eine nur, was zu wissen ihm frommen möchte, das fragt er nicht. Leicht löst sich der Wanderer aus der Wette; nun aber soll auch Mime ihm drei Fragen freigeben: welches das Geschlecht sei, das Wotan das liebste und dem er doch schlimm sich zeige? Welches Schwert Siegfried allein zu Fafners Tod tauge? Frohlockend antwortet Mime ihm: der Wälsungen Geschlecht und Nothung! Doch: „Wer wird aus den starken Stücken Nothung wohl schweißen?“ Da jammert Mime auf: das Wunder, wie soll er's wissen? Und jetzt kündet ihm Wotan, denn kein anderer ist der Wanderer: nicht habe er gefragt, was ihm nütze, nun sei sein Haupt ihm verfallen. Nothung schmiede neu, nur wer das Fürchten nicht gelernt, dem aber soll auch Mimes Haupt gehören! Lachend verschwindet er im Wald.

Wie vernichtet ist Mime zusammengesunken, er weiß wohl, wer der ist, vor dem er nun um sein Leben bangen muß. Und schon ist auch Siegfried wieder da und verlangt sein Schwert. Ein Schwert hat Mime nicht für ihn, wohl aber weise Lehre: denn eines habe Siegfried zu lernen vergessen, ohne das das festeste Schwert ihm nicht fromme, das Fürchten! Neugierig fragt Siegfried, was es damit sei, nie hab' er's noch empfunden, was Schönes gar dünkt ihm das Grieseln und Grausen, von dem Mime ihm berichtet. Mime aber will gern ihn hinführen, wo er's lernen könne: Der schlimme Wurm, Fafner, der lehrt's ihn wohl. Siegfried ist bereit — nur das Schwert will er erst haben. Und als er vernimmt, daß Mime es nicht zusammen-

zuschmieden verstehe, da will er selbst es wagen. Und was dem Weisesten der Schmiede nicht gelang, er vollbringt es. Hell tönt sein Lied, da er die Stücke zu Spreu zerreibt, im Tiegel sie schmilzt und neu das Schwert sich fügt. Erstaunt und triumphierend schaut Mime ihm zu: nun muß Fafner dran glauben — und dann — nicht schwer soll es ihm werden, Ring und Tarnhelm sich zu gewinnen!

Das Schwert ist fertig, hoch schwingt es Siegfried:

„Schau Mime, du Schmied:
So schneidet Siegfrieds Schwert!“

und mit einem mächtigen Hieb spaltet er den Amboß in zwei Teile.

Zweiter Aufzug: Vor Neidhöhle, wo Fafner in Drachengestalt den Hort hütet, sitzt Alberich. Immer nur sinnt er, wie er den Ring wieder gewänne. Der Wanderer tritt zu ihm; Alberich erkennt ihn wohl, der Hort und Macht ihm geraubt — er fürchtet zu neuer Neidtat käm' er. Doch Wotan warnt ihn, er selbst begehre nicht nach dem Ring, Mime bringe ihm Gefahr! Selbst weckt Wotan Fafner auf: auf Alberich solle er hören, der sei gekommen, ihm Not zu künden. Alberich meldet es ihm: Ein starker Held nahe, ihn zu bestehen; den Ring soll er Alberich lassen, dann wolle er den Streit wenden. Aber Fafner gähnt nur: „Ich lieg und besitze; laßt mich schlafen!“ „Nun, Alberich, das schlug fehl“ — laut lacht der Wanderer auf, während er im Walde verschwindet. — Der Morgen dämmert, Alberich verbirgt sich im Geklüft, Mime und Siegfried treten auf. Nun soll Siegfried das Fürchten lernen. Doch wie schrecklich Mime ihm auch den Drachen schildert, er achtet sein nicht, mit heftigem Wort treibt er den Verhaßten fort. Dann lagert er sich unter einer großen Linde. Des Vaters muß er gedenken, ach, und der Mutter gar! Wie sie wohl aussah?

„Ach! möcht' ich Sohn
Meine Mutter sehn! — —
Meine — Mutter! —
Ein Menschenweib!“

Er lauscht den Vöglein, ob sie ihm von der Mutter was sagen möchten! Vielleicht wenn er auf dem Rohr ihnen nachsäng', daß er dann ihre Sprache auch verstünde. Doch er müht sich vergebens. Da wälzt sich, von dem Ge-

tön gelockt, der Drache aus der Höhle hervor. Verwundert betrachtet ihn Siegfried, dann aber faßt er sein Schwert fester und stürzt sich auf ihn, wütend bäumt der Wurm sich auf, da trifft ihn Nothung mitten ins Herz, sterbend bricht er zusammen. Siegfried zieht ihm das Schwert aus der Brust; da wird seine Hand von Blut befleckt; wie Feuer brennt es ihn; zum Munde fährt er damit, sie zu kühlen — da färbt das Blut seine Lippen und plötzlich ist ihm, als verstünde er, was die Vöglein singen. Deutlich tönt's ihm aus der Linde herab, Ring und Tarnhelm in der Höhle sich zu finden. Indes Siegfried dem Rate folgt, schleichen Alberich und Mime herbei. Jeder kennt des anderen Planen, wild zankend fahren sie aufeinander los. Da sehen sie Siegfried aus der Höhle treten, Tarnhelm und Ring mit sich führend. Rasch verschwinden sie. Siegfried aber lauscht wieder des Vögleins Stimme. Das warnt ihn vor Mime, er solle nur scharf auf des Heuchlers Gerede hören; wie er es meint, könne er dann verstehen — so nütze ihm des Blutes Genuß!

Mime naht; einen Trunk bringt er Siegfried, daß er nach dem Kampf sich labe. Aber ohne daß er selbst es weiß, muß er's Siegfried verraten: in Nacht und Nebel versenke ihn der Trank; liege er dann da, mit dem Schwert,

„Das so scharf du schufst,
Hau' ich dem Kind
Den Kopf erst ab:
Dann hab' ich mir Ruh und den Ring!"

Mit einem Streich streckt Siegfried ihn tot zu Boden. Dann lagert er sich wieder unter der Linde; noch einmal lauschte er gerne des Vögleins Sang — ob es wohl ein gutes Gesell ihm gönnte? fragt er es. Da singt es ihm aus dem Baum von dem herrlichsten Weib, von Feuer umloht harre sie schlafend auf hohem Felsen des Weckers.

Mit jäher Heftigkeit fährt Siegfried vom Sitze auf:

„O holder Sang, süßester Hauch!
Wie brennt sein Sinn
Mir sehrend die Brust!
Was jagt mir so jach
Durch Herz und Sinne!
Sing es mir, süßer Freund."

„Lustig im Leid, sing' ich von Liebe", erwidert das Vöglein, und als Siegfried wissen will, ob er das Feuer durchbrechen, die Braut erwecken könne, da klingt es zurück: nur wer das Fürchten nicht kennt, gewinnt die Braut! Hellauf lacht Siegfried vor Entzücken: „Der das Fürchten nicht kennt, der bin ja ich! Nun brennt mich die Lust, es von Brünnhilden zu wissen: wo find' ich zum Felsen den Weg?" Das Vöglein flattert auf und jauchzend eilt Siegfried ihm nach.

Dritter Aufzug: Vor einem gruftähnlichen Höhlentor im Felsen steht der Wanderer: „Wache! wache! Wala," ruft er, „allwissende Erda erwache!" Aus der Tiefe steigt sie auf; ihre Weisheit soll ihm künden, wie zu hemmen — ein rollendes Rad? An ihr und sein Kind, Brünnhilde, weist sie ihn! — Brünnhilde, die trotzige, ungehorsame, die er selbst gestraft — wie frommten ihm Fragen an sie! Erda faßt kaum, was er sagt:

„Der den Trotz lehrte,
Straft den Trotz?
Der die Tat entzügelt,
Zürnt um die Tat?
Der das Recht wahrt,
Wehret dem Recht?
Der die Eide hütet,
Herrscht durch Meineid?
Laß mich wieder hinab:
Schlaf verschließe mein Wissen!"

Doch er will sie nicht ziehen lassen: Der Sorge Stachel hat sie ihm einst ins Herz gesenkt, nun soll sie ihm sagen, wie die Sorge besiege der Gott? Und als sie sich weigert, da ruft er ihr zu:

„Dein Wissen verweht vor meinem Willen,
Weißt du, was Wotan — will?"

Was einst er verzweifelnd beschloß, froh und freudig führt er's nun aus. Dem wonnigsten Wälsung weist er sein Erbe an, ihm, an dem Alberichs Fluch erlahmt, weil ihm die Furcht fremd bleibt; Brünnhilde erweckt der Held:

„Wachend wirkt
Dein wissendes Kind
Erlösende Weltentat.
Drum schlafe nun du,

Träumend erschau' mein Ende!
Was jene auch wirken —
Dem ewig Jungen
Weicht in Wonne der Gott!"

Erda versinkt. Siegfried kommt — sein Vöglein schwebte ihm fort, so wandert er jetzt, wohin es ihn führte. Da ruft's ihm entgegen: „Wohin, Knabe, heißt dich dein Weg?" Siegfried erwidert, einen feuerumlohten Felsen suche er, und auf des Wanderers Fragen erzählt er vom Vöglein, vom Hort, vom Ring und vom Schwert. Dann aber packt ihn die Ungeduld:

„Alter Frager,
Hör' einmal auf;
Kannst du den Weg
Mir weisen, so rede:
Vermagst du's nicht,
So halte dein Maul!"

Noch hält Wotan an sich; als aber Siegfried ihn, den Einäugigen, Alten, immer höhnischer verspottet und ihm gebietet, ihm den Weg zur schlafenden Frau nicht länger zu versperren, den sein Vöglein ihm wies, da flammt Wotan auf:

„Es floh dir zu seinem Heil,
Den Herrn der Raben
Erriet es hier:
Weh' ihm, holen sie's ein!
Den Weg, den es zeigte,
Sollst du nicht ziehen!"

Noch hält seine Hand der Herrschaft Haft — schon einmal ist an seinem Speer die Waffe, die Siegfried schwingt, zerschellt, noch einmal soll sie daran zerspringen! Siegfried aber zieht sein Schwert: nun hat er ihn endlich gefunden, seines Vaters Feind, nun soll sein Tod gerächt sein! Er dringt auf Wotan ein, gewaltig trifft sein Schwert den Speer — und diesmal zerbricht es nicht, sondern die heilige Waffe ist's, die in Stücke springt. „Zieh hin! ich kann dich nicht halten!" ruft Wotan verschwindend. Aus der Höhe aber senken sich Feuerwolken herab, bis die ganze Bühne wie von einem wogenden Flammenmeer erfüllt ist. Lustig setzt Siegfried sein Horn an die Lippen und seine Lockweise blasend, stürzt er sich in die Flammen.

Allmählich verbleicht die Glut, die Szene lichtet sich, auf ihrem Felsen-

lager ruht Brünnhilde, wie Wotan sie gebettet. Staunend erblickt Siegfried sie; er glaubt, es sei ein Mann, der da in vollem Waffenschmuck vor ihm liege. Doch, als er den Panzer gelöst, fährt er erschreckt auf: „Das ist kein Mann!“ Zages Zittern ergreift ihn. „O Mutter, Mutter,“ ruft er, „dein mutiges Kind — im Schlafe liegt eine Frau — die hat ihn das Fürchten gelehrt!“ Dann beugt er sich über sie und in langem inbrünstigen Kusse heftet er seine Lippen auf die ihren.

Da schlägt Brünnhilde die Augen auf. Langsam und feierlich richtet sie sich auf, das Licht, das sie solange nicht mehr geschaut, begrüßend und ihn, der sie geweckt. In seliger Entzückung ruht sein Blick auf ihr, heiß flammt die Liebe in seinem Herzen auf, doch sanft wehrt sie ihn ab: kein Gott wagte, ihr zu nahen, heilig schied sie aus Walhall, und nun — ohne Schutz und Schirm fühlt sie, daß sie Brünnhilde nicht mehr sei! — Heftiger wogt das wilde Begehren in seinem Herzen, voll Glut umfaßt er sie, die mit der höchsten Kraft der Angst ihm entfliehen möchte:

„Mir schwirren die Sinne,
Mein Wissen schweigt:
Soll mir die Weisheit schwinden?“

schreit sie auf. Doch die Leidenschaft, die ihn zu immer wilderem Werben aufstachelt, ergreift allmählich auch sie: Hat sie ihn nicht seit Ewigkeiten schon geliebt, hat sie um ihn nicht getrotzt und gebüßt? — Das Weib in ihr ist erwacht: „Siehst du mich nicht, wie in Strömen mein Blut dir entgegenstürmt?“ ruft sie. Walhalls leuchtende Welt, der Götter prangende Pracht, was sind sie ihr vor Siegfrieds strahlendem Stern!

„Zerreißt ihr Nornen
Das Runenseil!
Götter-Dämmrung
Dunkle herauf —“

Siegfried ist ja der ihre:

„Erb' und Eigen,
Ein und all:
Leuchtende Liebe
Lachender Tod!“

— So in jauchzender Lust stürzt sie sich in seine Umarmung.

Wenn wir das Siegfriedgedicht als Drama betrachten, so erscheint es als der weitaus schwächste der vier Teile des Ringes. Das Moment der Spannung fehlt vollkommen, was sich ereignet, ist so oft vorher schon angedeutet worden, daß wir es als selbstverständlich hinnehmen; eine ganze Reihe von Szenen — wir werden darauf in unserer Schlußbetrachtung noch ausführlich eingehen — könnte fortbleiben, ohne der Entwicklung des Ganzen im geringsten Eintrag zu tun, mehr wie ein dramatisch erzählter Ausschnitt aus einem Epos berührt uns das Werk, als wie ein Drama.

Dem Hörer, der ohne von außen überkommene Erklärungen dem Gedicht gegenübertritt, werden sich zwei Möglichkeiten einer Deutung des Inhalts ergeben: zunächst ist für ihn die allbeherrschende Gestalt die des Siegfried; zu zeigen, wie der naiv-kindliche Knabe allmählich zum träumerisch sehnenden Jüngling und endlich zum wild begehrenden Manne wird, scheint der eine leitende Gedanke, der andere, auf ihn als denjenigen zu weisen, der das Fürchten nicht kennt. Beide lassen sich aufs deutlichste verfolgen. Nehmen wir den ersten: Wir sehen, wie Siegfried zum erstenmal die Erkenntnis aufdämmert, daß alles Leben aus der Vereinigung „von Männchen und Weibchen" entspringe — eine Mutter hat auch er gehabt! eine Mutter — warm regt sich in ihm die Sehnsucht nach ihr. „Ach, möcht' ich Sohn meine Mutter sehn! meine — Mutter, ein Menschenweib!" Aus der Sehnsucht nach der Mutter blickt leise die nach dem Weibe überhaupt hervor. Zum erstenmal empfindet er es, daß er nicht Bruder noch Schwester habe, und er bittet das Döglein, ob es ihm wohl ein gutes Gesell gönnte. Und als das ihm von Brünnhilde, dem herrlichen Weibe, spricht, da packt ihn plötzlich das Verlangen nach ihr. Noch weiß er es sich selbst nicht zu deuten, was ihm so jach durch Herz und Sinne jagt, aber er fühlt, daß er dem heißen Zwange gehorchen muß. Und als er die Flamme besiegt, Brünnhilden die Brünne gelöst hat und nun sein staunender Blick zum erstenmal auf einer Frau ruht, da packt es ihn wie Angst: „Im Schlafe liegt eine Frau, die hat ihn das Fürchten gelehrt." Aber vor der sehrenden Glut, die sein Herz sengt, entschwindet die Furcht — der Mann in ihm ist erwacht und verlangt sein Recht. Unter seinem Kusse öffnet sie die Augen und an seiner rasenden Leidenschaft entzündet sich auch die Flamme ihres

eigenen Begehrens. — Mit großer psychologischer Feinheit ist so Zug für Zug der Übergang vom Knaben zum Manne geschildert.

Als der, der das Fürchten nicht gelernt, aber wird Siegfried fast in jeder Szene bedeutet. Gleich am Anfang hat er sich den wilden Bären eingefangen. In der nächsten Szene weissagt Wotan Mime, daß Nothung nur neu schmiede, der das Fürchten nicht gelernt, daß dem aber auch sein Leben verfallen sei, und Mime erinnert sich daran, daß dies das eine ist, was er Siegfried zu lehren vergaß. Das Schwert wird von Siegfried geschmiedet, Fafner und Mime fallen unter seinen Streichen, und nun wird verkündet, daß auch Brünnhilden nur erwecken kann, der das Fürchten nicht kennt! Auch in der Szene mit Erda rühmt Wotan ihn als den kühnsten Knaben, dem die Furcht fremd bleibt; in der nächsten zerschlägt Siegfried Wotans Speer, in der letzten durchschreitet er die Flammen und gewinnt Brünnhilde. So ist kaum eine einzige Szene in dem Gedicht, die nicht denselben Hinweis enthielte.

Auf andere Einzelheiten bezüglich des Aufbaues wie der Gestalten des Dramas kommen wir in unserer Schlußbetrachtung noch zurück.

Die Musik: Die Einleitung läßt uns einen Blick in Mimes grübelndes Begehren tun: das Grübelmotiv (20) eröffnet sie, auf dem Untergrund des Nibelungenmotivs (17) baut sich dann ein machtvoll düsteres Tonstück auf, in welchem das Motiv des Hortes (21) sich mit dem klagenden Wehemotiv (18) mischt und dann von dem Ring (7) und dem leise wie eine ferne Hoffnung in Mime aufblitzenden Schwertmotiv (27) gefolgt wird.

Siegfrieds Eintreten wird vom Hornmotiv (53) begleitet und sehr realistisch das Brummen des Bären von Tuben und Contrabässen nachgeahmt. Den im ganzen mehr grotesken als lyrischen oder dramatischen Charakter des Aktes mildert Wagner, indem er kleine, höchst reizvolle melodische Stellen einschaltet, so die zu Siegfrieds Worten: „Nach besserm Gesellen sucht' ich“, und später zu: „Es sangen die Vöglein so selig im Lenz.“ Dazwischen hören wir, wenn Siegfried Mimes Schwert zerschlägt, das Motiv der Jugendkraft (54), das eine Zeitlang vorherrscht, bis Mime sein komisch wehmütiges Lied „Als zullendes Kind zog ich dich auf“ (55) anhebt, bei dem die schluchzenden Vorschläge ungemein charakteristisch wirken. Sieg-

frieds Antwort stützt sich auf 54, bis ein neues Motiv, das der Liebessehnsucht (56) erscheint, wie alle, die in Beziehung zum Gedanken der Liebe stehen, von echter Empfindung getragen. Wenn Siegfried beschreibt, wie er sein Bild im Bach sah, hören wir die Siegfried- und Wälsungenmotive (48 und 35). Mimes Erzählung, wie er Sieglinde fand und sie Siegfried das Leben schenkte, bringt höchst eindrucksvoll die Motive des Wälsungenleides (33), Sieglindes (30), der Liebe (32), der Geschwisterliebe (31) und Siegfrieds (48). Aus dem Folgenden heben wir Siegfrieds frisches Wanderlied (57a und b) hervor, aus dem b später (Götterdämmerung, erster Akt) besondere Bedeutung gewinnt. —

Wotans Auftreten als Wanderer wird vom Wanderermotiv (58) begleitet, während das Rätselspiel mit seinen Fragen nach den Göttern, Riesen und Nibelungen, den Wälsungen und Nothung die schon bekannten Motive in geistvoller Verknüpfung und Ausgestaltung wiederbringt. — Ein Meisterstück der Orchestrierungskunst ist Mimes „Verfluchtes Licht, was flammt dort die Luft" und sein Versuch, Siegfried das Fürchten zu lehren, wobei die in seltsam verzerrten Harmonien ertönenden Loge- und Schlummermotive aufs realistischste das Beben und Bangen des Zwerges malen. Eine gleich malerisch musikalische Wiedergabe finden auch die einzelnen Momente des Schmiedens des Schwertes. Von außerordentlicher Originalität und Kraft sind die Lieder, die Siegfried zu seiner Arbeit singt, während er hell das Nothungmotiv (39) hinausschmettert, als er das fertige Schwert schwingt. Die vereinigten Schwert- und Hornmotive bringen den Akt zu einem feurig brillanten Abschluß.

Zweiter Aufzug: Daß für diesen ganzen großen Aufzug nur drei neue Motive: Waldweben (59), Waldvogel (60) und Liebesglut (61) nötig waren, kann als Beweis sowohl dafür gelten, wie wenig wirklich neue Momente die Handlung bringt, als auch für die Notwendigkeit und den Nutzen einer genauen Kenntnis der voraufgegangenen Teile.

Wie das Vorspiel des ersten Aktes den grübelnden Mime, so malt das des zweiten den rachesinnenden Alberich, der vor Fafners Höhle Wache hält. Riesen- und Wurmmotiv werden miteinander verknüpft (der Wurm ist ja der verwandelte Riese); zu ihnen kommen die Motive des Ringes als des

Zieles von Alberichs Gier und des Fluches, den sein grimmer Haß daran geknüpft, das Nibelungenneidmotiv schließt sich an. Auch in der Szene zwischen Alberich und Wotan herrschen dem Inhalt entsprechend diese Motive vor, doch wird vorübergehend das Wotanmotiv angestreift, und da ja Wotan als Wanderer erscheint, auch das des Wanderers zugleich mit dem des Speeres (Vertrags). Bemerkenswert ist, wie bei Wotans Worten: „Alles ist nach seiner Art, an ihr wirst du nichts ändern" das Naturmotiv ertönt.

Auch die folgenden Szene bietet der musikalischen Analyse keine Schwierigkeiten. Charakteristisch ertönt, wenn Mime Siegfried durch die Schilderung des Drachens schrecken will, im Orchester das Wälsungenmotiv: der Wotansprößling ist nicht einzuschüchtern! Es folgt die als Waldweben bekannt gewordene Szene, von der wir schon gesprochen haben, ein Musikstück, in dem Wagner für das traumhaft geheimnisvolle Weben des Waldes Töne gefunden hat, die der Natur selbst abgelauscht zu sein scheinen. Klagend erklingt das Wälsungenleidmotiv, wenn Siegfried das Bild der Mutter sich auszumalen versucht und warm aufquellend das der Liebessehnsucht zu seinen Worten: „Ach, möcht' ich Sohn meine Mutter doch sehn" — während, wenn der Gedanke an die Mutter zum erstenmal den an das Weib überhaupt wachruft, das Freiamotiv auftaucht. Die Motive des Waldvogels (60a, b, c, d) folgen, Flöte, Oboe und Klarinette zugeteilt, während achtfach geteilte Geigen und dreifach geteilte Bratschen und Celli leise wie das Säuseln des Windhauches in den Blättern sie umschwirren.

Wie Siegfried auf seinem Horn das Horn- und Siegfriedmotiv bläst, wie der Drache mit dem Wurmmotiv sich heranwälzt, wobei Baß und Contrabaßtuben fast zu naturalistisch das Öffnen und Schließen des Rachens wiedergeben

wie der Kampf zwischen Siegfried und dem Drachen sich in der Hauptsache zwischen Wurm- und Schwertmotiv abspielt, während Pauken dazu das Riesenmotiv andeuten

alles das bedarf keiner weiteren Ausführung.

Der Zank Mimes mit Alberich, der — wie so manches andere gerade in Siegfried — eigentlich bereits über die Grenzen des musikalisch Darstellbaren hinausgeht, ist von Wagner mit einem gewissen wilden Humor behandelt und in die groteskesten Farben getaucht. Wenn dann Siegfried mit dem Ring und dem Tarnhelm aus der Höhle kommt, erinnern Ring-, Rheintöchtersang- und Rheingoldmotive an die Geschichte des Ringes und bilden mit dem darauf neu einsetzenden Waldweben und dem zu schöner Kantilene ausgestalteten Wälsungenleidmotiv einen wohltuenden Kontrast zu der voraufgegangenen und der nun folgenden Szene, auf die, was oben über die vorhergehende gesagt wurde, in gleichem Maße zutrifft.

Zu Siegfrieds Frage an das Vöglein, ob es ihm wohl ein gutes Gesell gönne, steigt aus den Geigen das erregte Liebesglutmotiv (61) auf, das, nachdem noch einmal das Motiv der Liebessehnsucht zu Wort gekommen, bis zum Schluß des Aktes in immer leidenschaftlicherer Form wiederkehrt, wobei auch Siegfried-Schlummer- und Vögleinmotive mit hineinspielen. Höchst anmutig geben aufsteigende Geigen und Flöten das davon flatternde Vöglein.

Die Einleitung zum dritten Aufzug erzählt uns von Wotans Sorgen und Sinnen. Die Motive der Erda (1), die er heraufzubeschwören kommt, des Unmuts (43) über die Machtlosigkeit, zu der er durch die Verträge (10) verdammt ist, der Götterdämmerung (24), die er beschlossen hat, und des Schicksals (45), des unabwendbaren, erklären sich selbst. Die Szene zwischen Wotan und Erda gehört zu den stimmungs- und eindrucksvollsten des Ringes, sie ist ganz in jenem geheimnisvollen Halbdunkel gehalten, für das keiner die Farben so zu mischen verstand wie Wagner. Sie baut sich auf aus den oben genannten Motiven, zu denen sich beim Erscheinen Erdas das des Schlafzaubers, bei Wotans Worten „die Welt durchzog ich" das des Wanderers, wenn Erda von Brünnhildes Geburt und Wotan von ihrem Vergehen und ihrer Strafe erzählt, die des Ringes, der Entsagung, Walhalls, der Walküre, des Schlummers und Wotans Scheidegrußes gesellen. Als neue Motive kommen hinzu die der Hingebung (62) und der Siegfriedliebe (63) — sie weissagen, wie Siegfried Brünnhilde wecken und sie sein Weib werden wird.

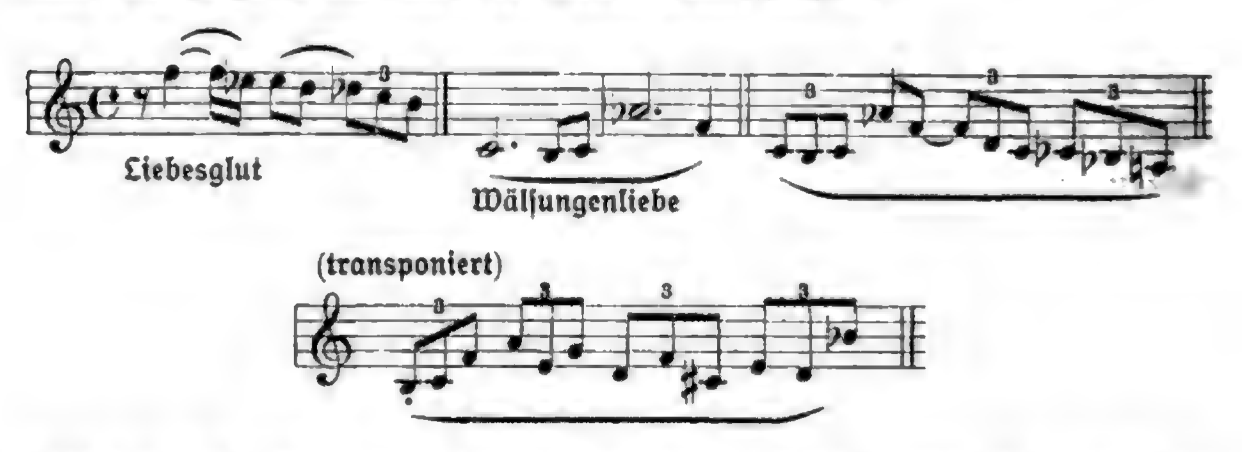
Die zweite Szene (Wotan und Siegfried) benützt durchgehends älteres Material. Die Motive des Waldvögleins, das Siegfried den Weg gewiesen, eröffnen sie, die Fafners, des Schwertes, der Nibelungen erzählen vom Drachenkampf, die des Wälsungenleids, der Jugendkraft und des Unmutes, Walhalls, des Speeres, des Feuers und der Walküre begleiten Siegfrieds Streit mit Wotan, wobei das Walhallmotiv in neuen Umgestaltungen erscheint.

Mit allen Künsten seiner stupenden Orchestertechnik malt Wagner den Kampf Siegfrieds mit den Flammen: sein eigenes und das Motiv des Horns sind von denen des Feuers und des Brünnhildenschlummers umbraust. Immer höher schlagen die Flammen in der Musik auf, aber hell klingt das Horn durch sie hindurch, bis allmählich die Glut erbleicht, ein leises Brodeln und Summen (Violinen, Bratschen, Harfen) nur noch übrig bleibt, von dem sich zart, aber eindringlich das Siegfriedmotiv abhebt.

Die Motive des Schicksals und Freias als Symbol des Weibes, das Siegfried zum Schicksal wird, leiten die dritte Szene ein. Wundervoll illustriert das lange Solo der Geige Siegfrieds Worte: „Selige Öde auf wonniger Höh'!" in die es hineinleitet. Die ganze lang ausgesponnene Melodie von Wotans Scheidegesang hören wir, während Siegfried die schlafende Walküre entdeckt; lockend schmeichelt im Orchester das Motiv des Weibes, als er ihr den Helm abnimmt und leidenschaftlich jubelt es auf nach seinen Worten: „Das ist kein Mann!" Das Motiv der Liebesglut flammt jetzt immer verzehrender auf, bis Siegfried mit dem der Hingebung seine Lippen auf Brünnhildes Mund preßt — warnend steigt noch einmal aus den Posaunen das Schicksalsmotiv empor.

Brünnhildes Erwachen und Lichtbegrüßung (64) folgen. Wenn es je der Musik gelungen ist, das was Wort und Bild nicht wiederzugeben vermögen, durch die Kraft der Töne zu greifbarer Deutlichkeit zu bringen, so ist es hier geschehen: ein Weib, das vom Schlummer erwacht, sieht das Auge, aber diese feierlich erhabenen Klänge erzählen uns von der Göttin, die zum erstenmal nach langem, langem Schlaf die Sonne wiedersieht.

Das Entzücken, das ihn bei ihrem Anblick erfüllt, ihr Jubel darüber, daß Siegfried es ist, der sie geweckt, spricht sich in den schwungvollen Mo-

tiven des Entzückens (65) und des Jubels (66) aus, die zusammen mit dem der Siegfriedliebe eine Zeitlang die Musik beherrschen. Als es Brünnhilden dann zum Bewußtsein kommt, daß sie nicht mehr Göttin ist, und das Weib in ihr mit nie gekanntem Begehren erwacht, als sie fühlt, wie sie Siegfried gegenüber immer machtloser wird und doch vor dem Neuen, Unnennbaren von wirrer Angst erschüttert wird, da reckt sich leise drohend im Orchester (englisches Horn, drei Klarinetten und zwei Oboen) das Fluchmotiv empor und auch das Angstmotiv kehrt wieder; und als sie aufschreit: „O Siegfried, sieh meine Angst", rufen wie beschwörend Posaune und Fagotte usw. das Wälsungenleidmotiv hinein. — Bis hierher ist alles wilde Erregung, jetzt zeigt sich wieder Wagners starkes Gefühl für künstlerische Anordnung, denn nun läßt er eine zarte, in weichen Wohllaut getauchte Stelle folgen, deren Charakter schon die Instrumentierung (Streicher und Holzbläser) andeutet; sie bringt zwei der schönsten Motive des ganzen Werkes, das der Göttlichkeit (67) und das des Liebesglückes (68). Nach ihr wirkt die zu immer rasenderer Ekstase sich steigernde Schlußstelle nur noch hinreißender — in ihr verschmelzen sich die Motive der Liebesglut und der Wälsungenliebe zu einem fast neuen Gebilde, das mit seinem erregt wogenden Rhythmus das heiße Entbrennen der beiden widerspiegelt:

Und wie sich noch einmal die alte Walkürenkraft — jetzt aber als ungestümes Begehren in ihr regt (Walkürenmotiv), da kehrt auch ihm sein kühner Mut zurück (Siefriedmotiv). In unaufhaltbarem Entschluß schreitet das Motiv des Liebesbundes (69) daher und verschlingt sich mit dem des Entzückens; wie ein leuchtender Liebeshymnus schwingt sich zu den Worten

„leuchtende Liebe, lachender Tod“ das Jubelmotiv auf und mit dem von den Bläsern triumphierend herausgeschmetterten Motiv der Siegfriedliebe endet das Werk. —

Mir will diese Szene als der musikalische Höhepunkt des ganzen Ringes erscheinen. Der Reichtum, die Schönheit und die Originalität der Erfindung, die feingegliederte Anlage, die Kunst der Steigerung, die von Augenblick zu Augenblick die Spannung zu erhöhen und noch die zartesten Farben durch die Kontrastwirkung als Mittel zum Zweck zu verwerten versteht, die heiße und doch durch höchsten Kunstsinn gebändigte Leidenschaft, die die Musik durchglüht, alles das macht dieses Stück zu einer staunenswerten Leistung, und man muß nur immer von neuem bedauern, daß es erst am Ende des Dramas und fast schon zu spät kommt, um noch mit voller Frische aufgenommen zu werden. —

Vier große Liebesszenen hat Wagner uns gegeben — im Lohengrin, Tristan, Walküre und Siegfried — die musikalische Literatur besitzt nichts, was sie ihnen an die Seite stellen könnte. Jede ist so ganz auf ihren eigenen Ton gestimmt, daß es unmöglich wäre, etwas aus der einen in die andere zu verpflanzen, jede hat für die besondere Stimmung, die sie erfüllt, gleich überzeugende Töne, ob es sich um das fast leidenschaftslos verklärte Liebesempfinden im Lohengrin handelt, um das sinnlich schwüle bis zu ekstatischem Rausch sich steigernde des Tristan, um die aus dem unbewußt dämmernden Gefühl der Zusammengehörigkeit allmählich erwachende und bis zum Wahnsinn wachsende Leidenschaft in der Walküre, oder endlich um das Aufbrausen wild sinnlichen Verlangens in zwei Herzen, in denen zum erstenmal der Zwang des Blutes sich mit überwältigender Macht meldet, im Siegfried. Es ist schwer, wo alles so vollendet und unvergleichlich der jedesmaligen Situation angepaßt ist, zu entscheiden, welcher der vier Szenen die Siegespalme gebührt. Nehme ich alles in allem, so möchte ich sie der des Siegfried reichen, weil sie die im Lohengrin an Glanz der Farben, die im Tristan an Geschlossenheit, die der Walküre an Reichtum der Erfindung noch überragt. Sie sollte mehr als genügen, um diejenigen zu widerlegen, die von der mit den zunehmenden Jahren abnehmenden Gestaltungskraft Wagners fabeln.

Vielleicht hat das neue Glück, das Wagner, als er den Siegfried beendete, an der Seite Cosimas erblühte, die Glut entfacht, die uns aus jedem Takt dieser Szene entgegenstrahlt — nicht ein Frühgealterter, sondern ein Neuverjüngter spricht daraus zu uns!

Götterdämmerung

Vorspiel: Auf dem Walkürenfelsen, wie am Schluß des Siegfried. — In dunkler Nacht schlingen die Nornen, Erdas Töchter, das Schicksalsseil und singen dazu ein geheimnisvoll unheilschweres Lied: von Wotan erzählt es, wie er aus der Weltesche Stamm seinen Speer sich schnitt, der Augen eines dafür als Zoll zahlend; im Kampf zerhieb ein kühner Held des Gottes heilige Waffe; nun sitzt er in der Burg, die der Riesen Hand ihm baute, mit den Göttern und Helden, in Stücke ließ er der Weltesche Stamm fällen, die ragen zu Haufen geschichtet rings um die Halle: brennt das Holz, der ewigen Götter Ende dämmert da auf! — Langsam weicht die Nacht, des Seiles Fäden verflechten sich, des Steines Schärfe, an den es geknüpft, zerschneidet es:

„Verwirrt ist das Geweb'!
Aus Neid und Not
Ragt mir des Nibelungen Ring: —
Ein rächender Fluch
Nagt meiner Fäden Geflecht:
Weißt du was daraus wird?"

Gewaltsam ziehen sie an dem Seil, straffer das locker gewordene zu strecken — da reißt es in der Mitte. Erschreckt fahren sie zusammen, dann fassen sie die Stücke und binden damit ihre Leiber aneinander:

„Zu End' ewiges Wissen!
Der Welt melden
Weise nichts mehr: —
Hinab zur Mutter, hinab!"

Leise und leiser klingt es: hinab, hinab! indes sie verschwinden. — Der Tag, der zuletzt immer heller gedämmert, bricht vollends an. Aus dem Steingemach treten Siegfried und Brünnhilde. Zu neuen Taten drängt

es ihn, hinauszuziehen — und sie? wie liebte sie ihn, ließe sie ihn nicht! Noch einmal erinnert sie ihn an die Eide, die sie binden, die Treue, die sie sich tragen. Als seiner Liebe Wahrzeichen läßt er ihr den Ring, um den er den grimmen Wurm erschlug, zurück. Sie aber gibt ihm Grane, ihr Roß, das oft sie durch die Lüfte geführt:

„O heilige Götter,
Hehre Geschlechter!
Weidet euer Aug'
An dem weihvollen Paar!
Getrennt — wer mag es scheiden?
Geschieden — trennt es sich nie!“

So einen ihre Stimmen sich zum Abschiedsgruß.

Erster Aufzug: Die Halle der Gibichungen am Rhein.

König Gunther und seine schöne Schwester Gutrune sind im Gespräch mit Hagen, ihrem Halbbruder, dem Sohne Alberichs, der ihre Mutter Grimhilde durch sein Gold betörte. Hagen sorgt es, daß ohne Weib noch Gunther, ohne Gatten Gutrune sei. Er wüßte wohl eine Frau, die des Königs wert, Brünnhilde, die auf flammenumlodertem Fels des Freiers harrt. Freilich, einer nur vermag das Feuer zu durchbrechen: Siegfried, der Wälsungen Sproß, der den Drachen erschlug, des Nibelungen Gold gewann. Unwillig fragt Gunther, weshalb er ihm Lust mache zu verlangen, was er doch nie zwingen solle. Doch Hagen weiß guten Rat: „Brächte Siegfried die Braut heim, wär' dann Brünnhilde nicht dein?“ Und als Gunther ihm bedeutet, weshalb wohl Siegfried für ihn die Maid freien sollte, da erwidert er: „Gerne wohl tät er's, bände ihn Gutrune zuvor.“ Gutrune lacht seiner: Wie sollte sie, den herrlichsten Helden der Welt binden? Aber Hagen erinnert sie an den Trank im Schrein — genösse Siegfried dessen, daß je er vor ihr ein Weib ersah, das müßt er ganz vergessen, ihr dann allein gehörte seine Liebe.

Und plötzlich schallt Hornruf vom Rhein her. Hagen tritt ans Ufer, da sieht er, wie Siegfried mit starker Hand den Kahn den Strom herauftreibt. Bald legt er an und führt sein Roß ans Land. Freudig begrüßt ihn der König, Gutrune aber reicht ihm zum Willkommen den Zaubertrank, den Hagen gemischt. Siegfried ergreift das Horn:

„Den ersten Trunk
Zu treuer Minne
Brünnhilde bring' ich dir!"

Er trinkt und reicht das Horn zurück, und schon hat der Zauber seine Wirkung getan. Mit schnell entbrannter Leidenschaft haftet sein Blick auf Gutrune, und als Gunther ihm jetzt von der Frau spricht, auf die er den Sinn gesetzt und die er doch nicht gewinnen darf, da ruft Siegfried: „Was wär' dir versagt, steh' ich dir bei?" Für ihn will er sie freien, wenn er dafür ihm Gutrune zum Weibe gebe. Gunther ist bereit — Blutbrüderschaft soll ihren Bund besiegeln: Bricht ein Bruder den Bund, trügt er den Freund, mit seinem Blut soll er dafür zahlen! — Dann eilen die Helden zum Ufer, in Siegfrieds Schiff die Fahrt anzutreten. Hagen bleibt allein zur Wacht zurück; er, Alberichs trügerischer Sohn, weiß: die eigene Braut bringt Siegfried zum Rhein. Und was er im Sinn hegt, verrät sein Wort: „Mir aber bringt er — den Ring!"

Die Szene ändert sich zur Felsenhöhe des Vorspiels.

Am Eingang des Steingemachs sitzt Brünnhilde, den Ring betrachtend. Von wonniger Erinnerung überwältigt, bedeckt sie ihn mit Küssen. Plötzlich vernimmt sie von fern her Geräusch — altgewohnt klingt's an ihr Ohr: durch die Lüfte kommt Waltraute, ihre Walkürenschwester, herangebraust. Gegen Wotans Gebot hat sie es gewagt, zu der Verstoßenen zu eilen. Angst ist es, die sie trieb. Denn seit Allvater von Brünnhilde sich schied, durchschweift' er ohne Ruh und Rast als Wanderer die Welt. Jüngst kehrt' er heim, in der Hand seines Speeres Splitter. Mit stummem Wink befahl er, die Weltesche zu fällen und die Scheite um der Seligen Saal zu Haufen zu schichten. Nun sitzt er stumm und ernst inmitten der Götter und Helden, nicht mehr genießt er von Holdas lebenspendenden Äpfeln — Bangen bindet starr die Götter. Da preßte sie sich weinend an seine Brust, und als gedächte er Brünnhildes, brach sich sein Blick und wie im Traum raunt' er das Wort:

„Des tiefen Rheines Töchtern
Gäbe den Ring sie zurück,
Von des Fluches Last
Erlöst wär' Gott und Welt!"

Nun kommt sie, die Schwester zu beschwören, der Ewigen Qual zu enden.

Brünnhilde faßt es kaum, was sie von ihr verlangt — den Ring soll sie hingeben, Siegfrieds Liebespfand? Mehr als Walhalls Wonne, mehr als der Ewigen Ruhm ist er ihr, denn selig leuchtet ihr aus ihm ja Siegfrieds Liebe! Fiel auch in Trümmer Walhalls strahlende Pracht — nie ließe sie von ihrer Liebe! Wehklagend eilt Waltraute fort. Da klingt aus der Tiefe Siegfrieds Horn herauf — in höchstem Entzücken eilt Brünnhilde dem Hintergrunde zu. Doch mit Entsetzen sieht sie durch die Feuerflammen, die über den Höhensaum emporschlagen, einen Fremden nahen, Siegfried ist es, aber durch des Tarnhelms Kraft in Gunthers Gestalt verwandelt. „Wer ist der Mann, der das vermochte, was dem Stärksten nur bestimmt?“ schreit sie, heftig zitternd, auf.

„Ein Helde, der dich zähmt“, erwidert er mit verstellter Stimme — ein Gibichung, Gunther, dem sie folgen müsse!

Da streckt sie ihm drohend den Ring entgegen.

„Bleib' fern! fürchte dies Zeichen!
Zur Schande zwingst du mich nicht,
So lang der Ring mich schützt.“

Er aber, nicht achtend ihrer Angst, ruft:

„Mannesrecht geb' er Gunther:
Durch den Ring sei ihm vermählt.“

Und als sie sich weigert, ihn ihm zu lassen, dringt er auf sie ein. Sie will fliehen, doch mächtig faßt er sie — sie ringen miteinander und der laut aufschreienden reißt er den Ring vom Finger.

„Jetzt bist du mein!
Brünnhilde, Gunthers Braut —
Gönne mir nun dein Gemach!“

Fast ohnmächtig stöhnt sie auf: was könntest du wehren, elendes Weib?

Siegfried aber zieht, bevor er ihr folgt, sein Schwert:

„Nun, Nothung, zeuge du
Daß ich in Züchten warb:
Meine Treue wahrend dem Bruder,
Trenne mich von seinem Weib!“

Zweiter Aufzug: Uferraum vor der Halle der Gibichungen. Es ist

Nacht. Hagen sitzt mit Speer und Schild schlafend an der Halle, vor ihm gewahrt man im Schein des Mondes Alberich. „Schläfst du, Hagen, mein Sohn?“ fragt er.

Leise erwidert Hagen:

„Ich höre dich, schlimmer Albe:
Was hast du meinem Schlaf zu sagen?“

Kunde bringt ihm der Vater von der Götter Angst, von der Götter nahendem Ende und:

„Ich und du
Wir erben die Welt,
Trüg' ich mich nicht
In deiner Treu —“

Den Helden zu verderben gilt's jetzt, der den Ring sich errang, Siegfried, an dem des Nibelungen Fluch erlahmt. Das war es ja, wozu er den Sohn sich zeugte:

„Der soll mich nun rächen,
Den Ring gewinnen,
Dem Wälsung und Wotan zum Hohn.
Schwörst du mir's, Hagen, mein Sohn?“

Dumpf kommt's von Hagen: „Den Ring soll ich haben; harre in Ruh!“ Noch einmal fragt Alberich: Schwörst du mir's, Hagen, mein Held? und grimmig erwidert Hagen: „Mir selbst schwör' ich's, schweige die Sorge!“

Alberich verschwindet. Die Sonne geht auf. Und plötzlich steht Siegfried da; durch die Lüfte hat ihn der Tarnhelm daher geführt und froh erzählt er Hagen und der herbeigerufenen Gutrune, was sich auf dem Brünnhildefelsen begeben: im Frühnebel leitete er Brünnhilde, von der während der Nacht sein Schwert ihn getrennt, zu Tal, dort tauschte Gunther den Platz mit ihm. Den Rhein herauf folgt ihm das Paar. — Auf Hagens Hornruf eilen von allen Seiten die Mannen herbei, die frohe Botschaft zu vernehmen:

„Hold seid der Herrin
Helfet ihr treu:
Traf sie ein Leid,
Rasch seid zur Rache!“

so mahnt er sie. Schon sind Gunther und Brünnhilde gelandet. Stolz führt Gunther seinem Volk das herrliche Weib zu und freudig begrüßt er, während Brünnhilde gesenkten Blickes dasteht, Siegfried und die Schwester:

„Zwei selige Paare
Seh' ich prangen:
Brünnhilde — und Gunther,
Gutrune — und Siegfried!“

Beim Klange des geliebten Namens hebt Brünnhilde die Augen auf und erblickt Siegfried. Heftig bewegt schreitet sie auf ihn zu, weicht dann entsetzt zurück und kaum ihrer selbst mächtig, stammelt sie: „Siegfried ... hier! Gutrune?“ Und als Siegfried ihr erwidert: „Gunthers milde Schwester, mir vermählt, wie Gunther du“ — da schreit sie auf: „Ich ... Gunther? Du lügst!“ — und plötzlich gewahrt sie den Ring an seinem Finger! Nun weiß sie alles — nicht Gunther, Siegfried war es, der sie bezwang! In furchtbarstem Schmerz schreit sie auf: „Betrug! Betrug! schändlichster Verrat!“ und als Gunther sie mahnt: „Brünnhilde, Gemahlin! mäßige dich!“ da stößt sie ihn zurück:

„Weich fern, Verräter!
Selbstverratener!
Wisset denn alle:
Nicht — ihm —
Dem Manne dort
Bin ich vermählt ...
Er zwang mir Lust
Und Liebe ab.“

Siegfried aber deutet auf sein Schwert:

„Nothung, mein Schwert,
Wahrte der Treue Eid;
Mich trennte seine Schärfe
Von diesem traurigen Weib.“

Laut rufen die Mannen durcheinander:

„Reinige dich,
Bist du im Recht:
Schweige die Klage,
Schwöre den Eid!“

Rasch schließen sie einen Ring, in ihrer Mitte schwört er auf des Speeres Spitze, daß er dem Blutbruder Treue gehalten. Aber wütend tritt Brünnhilde in den Ring, des Meineids Siegfried zu zeihen! Wilde Erregung bemächtigt sich aller, doch Siegfried ruft den Mannen zu: „Laßt das Weibergekeif! Folgt mir zum Mahl! Froh zur Hochzeit helfet, ihr Frau'n", und in ausgelassenem Übermut seinen Arm um Gutrune legend, zieht er sie mit sich in die Halle.

Brünnhilde bleibt allein mit Gunther und Hagen zurück. In wildem Grimme jammert sie auf ob des Verrates, der an ihr geübt. Rache verlangt sie — „Siegfried falle zur Sühne für sich und euch!" Wohl hat sie selbst Siegfried gefeit, daß keine Waffe ihn im Kampf verwunden kann; nur am Rücken spart sie den Segen, sie wußte, daß er ihn nie fliehend dem Feinde bieten werde — „Und dort trifft ihn mein Speer!" ruft Hagen, der die Saat, die er gesät, so herrlich aufgehen sieht. Noch zaudert Gunther am Morde des Blutsbruders teilzuhaben; doch Hagen erinnert ihn daran, daß Siegfried es ja war, der den Bund brach, als er sich treulos Brünnhilden vermählt. So wird die Tat beschlossen — am Morgen auf der Jagd soll er fallen!

Im selben Augenblick naht der Brautzug: Knaben und Mädchen, Blumenstäbe schwingend, springen lustig voraus. Knechte und Mägde folgen mit Opfertieren, auf seinem Schilde wird Siegfried, auf einem Sitz Gutrune von den Mannen vorübergetragen, während alle auf ihren Hörnern den Hochzeitsruf ertönen lassen.

Dritter Aufzug: Wildes Wald- und Felsental am Rhein. Die drei Rheintöchter tauchen aus der Flut auf — klagend schallt ihr Gesang empor, klagend um das Gold, das einst ihnen so hell erstrahlte.

Da erscheint Siegfried auf dem Abhang; einen Bären verfolgend, hat er sich von den Jagdgenossen verloren. Lächelnd betrachtet er sie, als sie ihn fragen, ob er den Ring, der ihm am Finger glänzt, ihnen geben wolle, wenn sie dafür ihm des Bären Fährte wiesen. Den Ring, um den er einen Drachen tötete, für eines Bären Tatze? das wär ein schlechter Tausch; doch als sie seiner spotten, ihn geizig nennen, da ruft er: „Kommt her, ich schenk' euch den Ring."

Aber ernst und feierlich klingt es jetzt von ihnen herauf:

„Behalt' ihn, Held,
Und wahr' ihn wohl,
Bis du das Unheil rätst,
Das in dem Ring du hegst.“

Und sie verkünden ihm, daß, wie er den Wurm gefällt, so er selbst heute noch falle, gebe er den Ring ihnen nicht zurück.

Vor dem Fluch schon warnte ein Wurm ihn einst, antwortet Siegfried, doch das Fürchten lehrte er ihn nicht. Gern gäb er ihnen den Ring, gönnten sie ihm Lust:

„Doch bedroht ihr mir Leben und Leib:
Faßte er nicht
Eines Fingers Wert —
Den Reif entringt ihr mir nicht!
Denn Leben und Leib
— Sollt ohne Lieb'
In der Furcht Bande
Bang' ich sie fesseln —
Leben und Leib —
Seht! — so
Werf' ich sie weit von mir!“

Er hat eine Erdscholle aufgehoben und mit den letzten Worten sie über sein Haupt hinter sich geworfen. Erzürnt schwimmen die Rheintöchter davon:

„Leb' wohl, Siegfried!
Ein stolzes Weib
Wird heute noch dich Argen beerben:
Sie beut uns beßres Gehör.“

Jagdhornrufe erschallen, Gunther und Hagen kommen mit Gefolge von der Höhe herab. Zur Rast und fröhlichem Mahl lagern sie sich und auf Hagens Begehr erzählt Siegfried ihnen Mären aus seinen jungen Tagen. Von Mime erzählt er und von Nothung, dem Schwert, von Fafner und dem Vöglein.

Jetzt reicht ihm Hagen das Trinkhorn, in das er vorher den Saft eines Zauberkrautes gedrückt, der die Erinnerung an Brünnhilde, sein Weib, ihm wiederbringen soll. Siegfried trinkt und nun erzählt er weiter: von

dem herrlichen Weib, zu dem das Vöglein ihm den Weg wies; wie er die Lohe durchschritt und wie sein Kuß die Maid erweckte —

„O, wie mich brünstig da umschlang
Der schönen Brünnhilde Arm . . .“

Mit wachsendem Erstaunen hat Gunther ihm zugehört, da fliegen aus dem Busch zwei Raben auf — „Errätst du auch dieser Raben Geraun?“ fragt Hagen, und als Siegfried heftig auffährt und den Raben nachblickt, trifft ihn Hagens Speer im Rücken. Hoch schwingt er mit beiden Händen seinen Schild empor, Hagen damit zu zerschmettern — doch die Kraft verläßt ihn, der Schild entsinkt seiner Hand, sterbend stürzt er über ihm zusammen.

„Hagen, was tust du!“ schreien die Mannen auf — — grimmig ruhig von dannen schreitend, erwidert er: „Meineid rächt' ich!“

Noch einmal schlägt Siegfried die Augen auf — ihm ist, als sähe er Brünnhilde, seine heilige Braut, als käme er wieder, sie zu wecken, als lachte ihm wieder Brünnhildes Lust . . . . so stirbt er, mit dem letzten Atemzug noch ihrer gedenkend. Die Mannen heben den Toten auf den Schild und geleiten ihn in feierlichem Zuge über die Felshöhe langsam davon.

Nebel steigen auf und wenn sie sich wieder verteilen, sehen wir die Halle der Gibichungen vor uns liegen.

Aus ihrem Gemach tritt Gutrune. Schlimme Träume haben sie aus dem Schlaf gestört, ahnende Angst greift ihr ans Herz. Da ertönt Hagens Stimme von draußen: „Hoiho, hoiho! wacht auf! Jagdbeute bringen wir heim!“ Mit Lichten und Feuerbränden umdrängen in großer Verwirrung Mannen und Frauen den Zug der mit Siegfrieds Leiche Heimkehrenden. Mit wachsendem Entsetzen fragt Gutrune: „. . . Was bringen die?“ und laut aufschreiend stürzt sie über die Leiche, als Hagen ihr mit grimmigem Hohn antwortet:

„Eines wilden Ebers Beute:
Siegfried, deinen toten Mann!“

Verzweifelt klagt sie den Bruder an. Der aber weist auf Hagen, er ist der verfluchte Eber, der den Edlen zerfleischte. Mit furchtbarem Trotz erwidert Hagen: „Ja denn! ich, Hagen, schlug ihn tot! Heiliges Beuterecht habe ich mir nun errungen: drum fordere ich hier diesen Ring!“ Nimmer will

Gunther ihm den lassen! Da dringt Hagen auf ihn ein, sie fechten, von seinem Streich getroffen sinkt Gunther tot danieder! Doch als Hagen den Ring von Siegfrieds Hand ziehen will, da hebt sich diese drohend empor.

Vom Hintergrunde her aber kommt Brünnhilde feierlich geschritten:

„Schweigt eures Jammers
Jauchzenden Schwall!
Das ihr alle verrietet,
Zur Rache schreitet sein Weib.“

Haßerfüllt klingt ihr Gutrunes Wort entgegen: „Brünnhilde, neiderboste! du brachtest uns diese Not.“ Doch stolz gebietet Brünnhilde ihr, zu schweigen, denn als Buhlerin nur band sie Siegfried, sein Mannesgemahl war sie selbst, der er ewige Eide schwur, bevor er Gutrune je gesehen! Nun erst erkennt Gutrune, wie schrecklich Hagen sie betrogen, da er ihr den Trank riet, der Brünnhilden den Gatten entrückte und in Schmerz aufgelöst wirft sie sich über des Bruders Leiche.

Brünnhilde steht allein in der Mitte, mit überwältigender Wehmut das Angesicht Siegfrieds betrachtend. Dann befiehlt sie, starke Scheite am Rande des Rheines zu schichten — helle Glut soll den Leib des hehrsten Helden verzehren, und sein Roß soll man ihr bringen, daß es mit ihr dem Herren folge! Nun weiß sie es ja: der Reinste war er, — er, der treu dem Freunde durch das Schwert sich von ihr schied; alles, alles weiß sie jetzt: sie mußte der Reinste verraten, „daß wissend werde ein Weib“, wissend was Wotan fromme! Von des Toten Finger nimmt sie den Ring, den verfluchten: Zurück soll er gehen zu des Rheines Töchtern, aus ihrer Asche sollen sie ihn sich zu eigen nehmen. Der Feuerbrand, den ihre Hand in den Scheiterhaufen schleudert, soll auch Walhall in Flammen aufgehen lassen:

„Denn der Götter Ende
Dämmert nun auf:
So — werf’ ich den Brand
In Walhalls prangende Burg.“

Rasch hat sie sich auf das Roß geschwungen — „weißt du Freund, wohin ich dich führe?“ ruft sie ihm zu; „im Feuer leuchtend liegt dort dein Herr…“

Mit einem Satz sprengt sie in die Flammen, prasselnd steigt der Brand empor, dann plötzlich bricht das Feuer zusammen. Auf den Wellen des hoch aufschwellenden Rheines kommen die Rheintöchter geschwommen ... bei ihrem Anblick packt Hagen höchster Schreck: er wirft die Waffen von sich und stürzt sich mit dem Ruf: „Zurück vom Ringe!" in die Flut. Woglinde und Wellgunde umschlingen mit ihrem Arm seinen Nacken und ziehen ihn mit sich in die Tiefe, Floßhilde aber taucht jubelnd mit dem wiedergewonnenen Ring in die Höhe.

Am Himmel zeigt sich ein wachsender Feuerschein, in ihm erblickt man den Saal Walhalls, in welchem die Götter und Helden, wie Waltraute es beschrieben, sitzen. Helle Flammen schlagen um ihn auf, allmählich verhüllen sie ihn ganz — der Götter Ende ist heraufgezogen.

Rein vom Standpunkt der dramatischen Technik betrachtet, steht die Götterdämmerung unter den Dramen des Ringes obenan. Hier galt es nicht, wie im Siegfried, ein Minimum von Stoff zu einem vollen Theaterabend auszuspinnen, sondern eine ungeheuer reiche, in fast atemraubender Schnelligkeit vorwärtsschreitende Handlung in einen Theaterabend zusammenzufassen. Hier fehlt es nicht an Ereignissen, sondern sie jagen sich fast zu rasch: die Verzauberung Siegfrieds wirkt beispielsweise doppelt furchtbar, weil sein Abschied von Brünnhilde und seine Rückkehr in Gunthers Gestalt so schnell aufeinanderfolgen. — Mit außerordentlichem Geschick sind die Fäden der Handlung zusammengefaßt und die vielfachen Einzelheiten, die teils zu ihrer Entwicklung, teils zu ihrer Motivierung nötig waren, zu einem Ganzen verwebt, das in stetiger Steigerung auf die Schlußkatastrophe hinzielt und kaum jemals das Interesse des Hörers erlahmen läßt. Wo das doch einmal geschieht, hat es seinen Grund darin, daß auch hier wieder Wagner die Handlung mit weit ausgesponnenen Erzählungen belastet hat, die längst Bekanntes immer von neuem wiederholen. So wird uns beispielsweise dreimal beschrieben, wie Wotan des Endes in Walhall harrt: zuerst in der Nornenszene, dann sehr ausführlich in der zwischen Brünnhilde und Waltraute und endlich noch einmal kürzer in der zwischen Alberich und Hagen.

Wichtiger noch sind zwei andere Einwürfe, die gegen die Führung der Handlung in der Götterdämmerung erhoben werden müssen. Der erste betrifft den Zaubertrank, dem wir ähnlich ja auch im Tristan begegnet sind. Dort aber konnten wir ihn hinnehmen, weil er nur äußeres Symbol ist für das, was in den Herzen Tristans und Isoldes vor sich geht und weil auch ohne ihn die Katastrophe, die ja seelisch begründet und deshalb unvermeidlich ist, eingetreten wäre. In der Götterdämmerung hingegen greift er in durchaus willkürlicher Weise in die Handlung ein und gibt ihr eine Wendung, die durch nichts innerlich motiviert ist. Man kann den Gedanken nicht unterdrücken, daß Wagner, der doch sonst ohne Zögern das Recht der dichterischen Souveränität der Sage gegenüber in Anspruch nahm, und für den die Bedeutung des Dramas ja einzig in seinem gefühlsmäßigen Gehalt ruhte, nicht zu einem so äußerlichen Mittel hätte seine Zuflucht nehmen dürfen, zumal der Held dadurch zum Verräter am Allerheiligsten der Liebe gemacht und als Spielball jeder fremden Willkür hingestellt wird.

Der zweite Einwurf betrifft den Kampf Siegfrieds in der Maske Gunthers mit Brünnhilde. Empört sich unser Empfinden an sich schon dagegen, einen Mann ein Weib angreifen und mit ihm ringen zu sehen, so wird es doppelt zurückgestoßen, wenn wir daran denken, daß hier der Mann, wenn auch unbewußt, sein eigenes Weib bezwingt, um sie dem anderen auszuliefern. Hier hätten wir uns einmal gerne mit der Erzählung des Ereignisses begnügt!

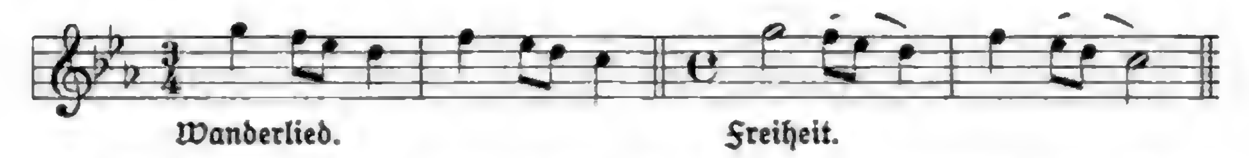
Als Dichter und Dramatiker zeigt sich Wagner in den Szenen des Vorspiels von seiner glänzendsten Seite. Ich wüßte nichts in der dramatischen Literatur, was die Szene der drei Nornen an suggestiver Gewalt überträfe; hier tritt uns die dichterische Phantasie, mittels deren Wagner auch das Unmöglichste wie ein wirkliches Geschehnis zu erschauen und für andere zu veranschaulichen vermochte, in ihrer ganzen Urkraft entgegen. Wie früher für Erda, so hat er hier für ihre düsteren Töchter eine Sprache von seltsam packender Mystik gefunden, jedes Wort ist dunkel, bedeutungsschwer — wir atmen auf, wenn die Szene vorüber ist, aber das Bewußtsein, daß Furchtbares sich jetzt ereignen müsse, werden wir nicht mehr los.

Einen um so freudiger empfundenen Gegensatz bildet dazu dann die Szene zwischen Siegfried und Brünnhilde. Sie ist mit ihren strahlenden Farben der einzige helle Punkt in dem dunklen Gemälde, das jetzt vor uns aufgerollt wird, und die Tragik von Brünnhildes Geschick berührt uns noch wehvoller nach den Versicherungen unwandelbarer Treue, die wir eben von Siegfrieds Lippen gehört haben.

Die Musik: Was ich über die Nornenszene als Dichtung gesagt habe, trifft in erhöhtem Maße noch auf die Musik zu. Nachtdunkel, ahnungsdüster zieht sie an uns vorüber, in jeder Note den unheimlichen Charakter der Worte tragend. Wie um an den Schluß des „Siegfried" anzuknüpfen und zugleich Wotans Wort „wachend wirkt mein wissendes Kind erlösende Weltentat" in Tönen noch einmal zu wiederholen, wird das Vorspiel mit dem Motiv der Erweckung Brünnhildes eröffnet. Das Motiv der Natur (Erdas) wird mit ihm verwebt, das Schicksalsmotiv leitet in das einzige neue des Schicksalsseiles (70) über, das dem Naturmotiv entstammt und dem Ringmotiv verwandt scheint. Wir lassen es bei diesen Bemerkungen bewenden; der Leser, der mir bis hierher aufmerksam gefolgt ist, wird sich ohne Mühe durch das übrige hindurchfinden und Motive, wie die Wotans, Loges, des Speeres, des Schlafzaubers, des Ringes, der Entsagung, des Rheingolds und des Horns wiedererkennen. Von unvergleichlich schauerlicher Wirkung ist es, wenn am Schluß die drei Stimmen sich im Unisono zu den Worten: „zu End' ewiges Wissen" vereinigen, während im Orchester die Fluch- und Entsagungsmotive ertönen.

Auch für die zweite Szene kommt nur wenig an neuem thematischen Material hinzu. Siegfrieds Heldenmotiv (71) ist nichts anderes, als eine rhythmische Umgestaltung des Hornmotives; das neue Motiv Brünnhildes (72) zeigt sie uns, in betontem Gegensatz zu dem kriegerischen Walkürenmotiv, als das liebend hingebende Weib. — Die alte Vorliebe Wagners für den Doppelschlag bricht hier wieder einmal hervor. Endlich werden uns Held und Heldin auch in ihrer Vereinigung gezeigt — Motiv der Gattenliebe (73) — der Natur der Szene entsprechend spielt das letztere die wichtigste Rolle darin. In interessanter weiterer Umgestaltung begegnet uns das Horn — Heldenmotiv

Ebenso tritt ein Motiv aus dem Wanderlied aus „Siegfried“ jetzt als Freiheitsmotiv auf



Die Musik der ganzen Szene atmet die siegreiche Jugendkraft der beiden herrlichen Gestalten; in ihrem leuchtenden Glanze, aus dem uns jetzt nicht das Feuer verzehrender Leidenschaft, sondern die Wärme seligster Liebesgewißheit entgegenstrahlt, bildet sie die rechte Fortsetzung der Schlußszene des Siegfried.

Wir kommen jetzt zu dem als „Siegfrieds Rheinfahrt“ bekannt gewordenen Stück, das früher schon erwähnt worden ist. Wir folgen in ihm Siegfried auf seiner Fahrt zu den Gibichungen. Sie beginnt mit dem Hornmotiv von einer Flöte in fast Haydnsch einfacher Weise eingeführt; wir sehen, wie der Held die Flammen durchreitet (Verbindung von Horn- und Feuermotiv); als sollten wir an das Band, das ihn mit Brünnhilde verbindet, erinnert werden, ertönt machtvoll das Motiv des Liebesbundes; dann kommt er zum Rhein (Natur-Wellenmotiv), das Motiv des Hornes vermischt sich mit dem des Rheingoldgrußes, dessen liebliche Melodie unmerklich in das Ringmotiv übergeht, dem das Entsagungsmotiv ahnungsvoll sich anschließt; leise ertönt das Motiv des Rheingolds, unheimlich das Wehemotiv und das der Goldherrschaft (74) von Trompeten und Posaunen, das Hagenmotiv (75) wird angedeutet und — wir sind in der Halle der Gibichungen. — Wieder hat Wagners Kunst, die verschiedensten Stimmungen in unmerklichen Übergängen ineinander fließen zu lassen, einen Triumph gefeiert. Ganz allmählich sind wir aus der sonnenhellen, frohbewegten Szene auf Brünnhildens Felsen in die unheilsschwangere Atmosphäre, die den Helden am Hofe Gunthers erwartet, geführt.

Eine Reihe neuer, zum Teil nur vorübergehend benutzter Motive, tau-

chen in der zweiten Szene auf. Das eben erwähnte seltsam kurze, rauhe Hagenmotiv, das ritterliche der Gibichungen (76), das anschmiegsame der Verlockung (77), das kindlich anmutige Gutrunes (78), das geheimnisvolle der Vergessenheit (79). Das letztere hören wir zum erstenmal, wenn in Siegfried die Erinnerung an Brünnhilde plötzlich ausgelöscht wird, nachdem eben noch, während er das Horn mit dem Zaubertranke leerte, die Motive der Entzückung und der Siegfriedliebe anzeigten, wie seine Gedanken zu der fernen Geliebten hineilen.

Der Schwur der Blutsbrüderschaft (80) wird bedeutungsvoll von den Fluch-, Vertrags- und Loge (Lüge) -Motiven eingeleitet und gefolgt. Dieser Schwur wird ja von Hagen später zum Vorwand von Siegfrieds Ermordung gemacht. Auch während der Verrat an Brünnhilde geplant wird, drängt sich geschäftig fortwährend das Logemotiv hervor.

Wieder fällt dem Orchester die Aufgabe zu, die Fahrt der Recken zu schildern. Hagen folgt ihnen in Gedanken und wir sehen diese vor uns ausgebreitet, als schauten wir in ihn selbst hinein. Die Nennung der dabei verwandten Motive genügt, sie uns zu erklären: Rheingold, Wehe, Goldherrschaft, Hagen, Ring, Siegfried, Vertrag; leise, wie ein in immer weiterer Ferne erklingender Hilferuf wieder das Wehe, dann Brünnhild, Fluch, Hingebung, Ring — Vergessenheit! Als neues Motiv bringt der Schluß des Aktes das der Treue (81) (Umgestaltung von Nothung), das in wenig verständlicher Weise an das Motiv Hagens, des Repräsentanten der Untreue, anklingt.

Zweiter Aufzug: Auf der Szene zwischen Alberich und Hagen ruht wieder jene schauerliche Mitternachtsstimmung, die keiner so wie Wagner wiederzugeben wußte. Sie erhält ihren Grundton von dem unheimlichen Nibelungenneidmotiv; wenn zu ihm immer wieder, wie ein entsetzter Aufschrei das Wehemotiv erklingt, so ahnen wir, was die nächsten Szenen bringen werden. Selbstverständlich nehmen Ring- und Entsagungsmotiv, wie in Alberichs und Hagens Gedanken, so in der Musik einen weiten Raum ein. Als letztes Ziel ihrer finsteren Pläne steht das neue Motiv des Mordes (82) da. — Siegfrieds Erzählung wird von dem unruhig flackernden Loge-Lügemotiv begleitet; froh spielt das Hochzeitsmotiv (83) hinein,

andeutend, wohin sein Sehnen geht: es hängt sinnig mit dem Gutrunemotiv zusammen.

Wenn Hagen die Mannen zusammenruft, hören wir ein Mannenmotiv (84), das an das der Jugendkraft im Siegfried erinnert. Diese ganze (dramatisch durchaus unnötige) Szene ist ein erneuter Beweis dafür, wie bereitwillig Wagner seine eigenen Theorien verleugnete, wenn sein künstlerisches Empfinden ihm dazu riet. Die Szene erfüllt den gleichen Zweck, wie die der acht Walküren in der Walküre: Wagner fühlte, daß er die Monotonie des Einzelgesanges brechen müsse, sollte die Aufnahmefähigkeit des Hörers nicht ermüden und führte deshalb diese Ensemblestellen ein. Fraglos wäre etwas ähnliches auch dem Siegfried nur nützlich gewesen, obwohl dort die reizvolle Waldvogelszene die Abspannung, die durch den bis dahin ununterbrochenen gleichen Klang der Männerstimmen allmählich erzeugt wird, mildert.

Mit feinstem Kunstverstand wird, bevor die eigentliche Tragödie beginnt, der auf das Hochzeitsmotiv begründeten Musik bei der Begrüßung Siegfrieds und Gutrunes durch Gunther, ein besonders heiter anmutiger Charakter gegeben — doppelt packt den Hörer danach das Erschrecken Brünnhildes beim Anblick Siegfrieds (Unheils- [85] und Schicksalsmotiv).

Von grandioser Wirkung ist im Folgenden der Speereid (86), unvergleichlich genial die Stelle, wo, bei Siegfrieds und Brünnhildes: „Spitze, achte des Spruchs", das „Spitze" jedesmal von der Trompete mit ihrem stählernen Klang beantwortet wird. Neu kommt noch das Motiv der Sühne (87) hinzu. Die letzte Szene wird ebenso inhaltlich wie musikalisch vom Mordmotiv beherrscht, das zusammen mit dem ihm verwandten des Unheils ihr ihren grimmigen Charakter gibt. In den Racheschwur hinein klingt die fröhliche Musik des Hochzeitszuges, in die sich das Unheilsmotiv gewaltsam hereindrängt.

Dritter Aufzug: Zwei neue Motive nur bringt dieser Aufzug: das rasch wieder verschwindende des Wasserspiels (88a und b) und das des Todes (89). Das erstere tönt uns erst im Orchester, dann von den drei Rheintöchtern entgegen. Auch dieses Ensemble ist von bestrickendstem Wohlklang und von derselben weichen Anmut wie das des Rheingolds, nur daß

ein leiser Hauch der Klage darüber liegt. Die Musik der folgenden Szenen erklärt sich selbst. Wunderbar spiegelt sie, was in Siegfrieds Seele vorgeht, als er den Trank, der ihm die Erinnerung zurückbringt, trinkt: das Motiv des Vergessens geht unmerklich in das der Gattenliebe über — die Erinnerung an das Glück, das er mit Brünnhilde genossen, kehrt zurück, mit ihr aber auch ein dunkles Gefühl kommenden Leides (Wälsungenleidmotiv), dann erst tritt Brünnhildes Bild vor seine Seele. Und jetzt erzählt er weiter, und die Musik malt seine Worte Takt für Takt aus, bis Hagens Speer ihn trifft, während aus Trompeten, Hörnern und Posaunen das Fluchmotiv aufschreit. Gewaltig bäumt sich noch einmal das Motiv Siegfrieds auf, dann, während er zusammenbricht, ertönen dumpf die Schläge des Todesmotivs. Der Trauermarsch, zu welchem die Mannen Siegfrieds Leiche in feierlichem Zuge über die Berge heimtragen, indes die Nacht ihre schwarzen Schleier über die Szene breitet, wird wohl widerspruchslos als der schönste der ganzen Literatur, nächst dem aus Beethovens Eroika anerkannt. Wie Wagner hier die Geschichte der Wälsungen noch einmal an uns vorüberziehen läßt, und wie er die wechselnden Themen durch das immer wiederkehrende Todesmotiv zusammenhält und zu einem einheitlichen, in großartiger Steigerung aufgebauten Musikstück gestaltet, das ist von staunenswerter Meisterschaft. Die bloße Angabe der Motive in der Ordnung, in der sie einander folgen, genügt, um dem Leser die Entwicklung des Stückes zu zeigen: zuerst Wälsungen-, Sieglinde- und Liebesmotiv auf dem dunklen Untergrunde des Wälsungenleidmotivs; dann die des Schwertes, das Siegmund und Sieglinde zueinander führt, Siegfrieds, als Frucht ihrer Liebe, Siegfrieds zum Helden erwachsen und Brünnhildes; jetzt wird das Bild dunkler und dunkler, das Wehemotiv stöhnt auf, das Motiv der Goldherrschaft, um die der Fluch gesprochen wurde, folgt und endlich leise Siegfrieds Heldenmotiv, zögernd in düsterem Moll. — Es bleibt noch die großartige Endszene. Wir werden auf sie in unseren Schlußbemerkungen ausführlich eingehen. Hier darf uns nur die Musik beschäftigen. Es galt durch sie den Gedanken, der in den (von Wagner später nicht komponierten) Worten ausgesprochen war: daß nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht, daß selig in Lust und Leid nur die Liebe sein läßt,

zum Ausdruck zu bringen — nichts Geringeres als den Untergang der alten Götter und den Sieg der Liebe, in Tönen darzustellen. Nach dem ersten Teil von Brünnhildes großartiger Ansprache, dessen musikalische Einkleidung keiner Erläuterung bedarf, hören wir das Motiv der Erlösung durch die Liebe, verschlungen mit dem Siegfrieds in immer hellerem Glanze sich aufschwingen; dann, nachdem der Ring dem Rhein zurückgegeben, ertönt feierlich das Walhallmotiv, auf das höchst eindrucksvoll von Geigen und Flöten in ganz hoher Lage das Erlösungsmotiv gebracht wird. — Die Stelle ist schon rein musikalisch von großer Genialität, denn neben den zwei Motiven geht das der Rheintöchter her, während die Wellenfigur des Rheingolds das Ganze umspielt. Wir besprechen es später noch des weiteren, wie noch einmal das Walhallmotiv in höchstem Glanze erklingt, wie Trompeten und Posaunen das Siegfriedmotiv hineinschmettern, wie das Götterdämmerungsmotiv den Zusammensturz Walhalls begleitet und endlich ganz zart mit dem Erlösungsmotiv das gewaltige Werk ausklingt.

In diesem Akt erscheint Wagners Können noch einmal auf seiner höchsten Höhe: das liebliche Trio der Rheintöchter, die Erzählung und der überaus ergreifende Tod Siegfrieds, der Trauermarsch und die Schlußapotheose — es gibt nicht viele Bühnenwerke, in denen sich so viel Herrliches in so reicher und rascher Folge findet.

Wir haben bei denjenigen früheren Werken Wagners, die bereits mit Entschiedenheit den neuen Weg wandeln, nachzuweisen versucht, wie jedes seinen besonderen Stil hat und wie dieser Stil sich immer als die spontane Ausdruckserscheinung des besonderen Empfindungsgehaltes des Stoffes gibt. Daß eine solche Einheitlichkeit der Grundstimmung im Ring nicht vorhanden sein kann, ist klar, denn hier handelt es sich ja nicht um eine einzelne, alles beherrschende, sondern um einen Komplex von Empfindungen, der die ganze Welt des Fühlens umspannt. „Das Gedicht seines Lebens, alles dessen, was er sei und fühle“, hat ja Wagner selbst das Werk genannt.

Kann man den charakteristischen Stil des Ringes daher nicht in einer Formel festlegen, wie das bei anderen Werken angeht, so fehlt es ihm deshalb doch nicht an bestimmten Eigentümlichkeiten, die ihm sein eigenes Gepräge geben. Das bezieht sich vor allem auf die Behandlung der Leit-

motive. Wir sahen, daß das charakteristische im Tristan die Art war, wie häufig aus einem einzigen Motive ganze Szenen entwickelt wurden; im Ring nun, wo es sich fast immer um ein Aufeinanderprallen verschieden gearteter Naturen und um ein Kämpfen entgegengesetzter Empfindungen handelt, finden wir viel öfter das (um den Schulausdruck zu brauchen) kontrapunktische Übereinanderbauen der Motive. Wir haben etwas Ähnliches von den Meistersingern gesagt; aber dort handelte es sich um ein Verwerten alt bekannter Kunstmittel, um dadurch der Musik etwas von dem Zeitcharakter des Stoffes zu geben, also um ein an sich Verstandesmäßiges, das durch die Empfindung künstlerisch verklärt wurde; hier aber ist dies Verschlingen der Motive ein rein Gefühlsmäßiges, ein aus dem Inhalt der Szene sich natürlich Ergebendes, dem der Kunstverstand die Weihe des Künstlerischen gab. Wir haben verschiedentlich Beispiele hierfür hervorgehoben (siehe die Analysen der Walküre und der Götterdämmerung).

Häufiger noch werden aus ganzen Reihen von Motiven Szenen entwickelt, wobei es bewundernswert ist, wie doch durchaus der Eindruck des mosaikartig Zusammengesetzten vermieden wird; mehr als einmal haben wir Gelegenheit gehabt, die hohe Kunst anzustaunen, mit der Wagner auf diese Weise vollendet abgerundete Musikstücke geschaffen hat. Am eigentümlichsten aber offenbart sich sein Genie da, wo die Musik allein oder unter Beihilfe der Geste des Schauspielers das durch das Wort Unaussprechbare auszudrücken hat, oder wo sie zum erschütternden Seelengemälde ausgestaltet (wie in den Vorspielen der meisten Akte) uns deutlich die Gedanken der Gestalten ankündigt. Hierher gehören auch die orchestralen Zwischenspiele, in welchen, was zwischen den Szenen sich abspielt, in greifbarer Deutlichkeit geschildert wird und die, bei dem weitschichtigen, große Zeiträume umspannenden Inhalt des Ring-Stoffes, als ein wichtiger Teil der Handlung erscheinen.

Alles das sind Momente, die wir hier und da auch früher schon angetroffen haben; der Natur des Stoffes entsprechend erlangen sie aber im Ring ganz besondere Bedeutung und geben ihm den anderen Werken gegenüber seinen unterschiedlichen Charakter.

Als Wagner im Jahre 1848 sein „Der Nibelungenmythus als Entwurf zu einem Drama" niederschrieb, hatte er es augenscheinlich ganz wörtlich nur auf ein Drama „Siegfrieds Tod" abgesehen — schon die Tatsache, daß er der Darstellung dieses Teiles sieben, der aller übrigen zusammen nur vier Seiten widmet, deutet darauf hin. Es waren die Gestalt und das Geschick Siegfrieds, was ihn faszinierte: der Gegensatz zwischen dem kraftvoll gesunden Recken und dem fluchbeladenen Holländer, dem innerlich zerrissenen Tannhäuser, dem mystischen Ritter des Grales, Lohengrin brachte Saiten in seinem Wesen zum schwingen, die bisher stumm geblieben waren. Und als er rückwärts schreitend dem Tod Siegfrieds den jungen Siegfried, diesem die Walküre und den Raub des Rheingolds folgen ließ, hatte er nur im Auge, daß nichts, was zu Siegfrieds und zu seiner Geschichte Verständnis notwendig sei, „außerhalb der wirklichen dramatischen Darstellung unversinnlicht bleibe".

Im Laufe der Arbeit wurde ihm dann klar, daß der durch die Erweckung Brünnhildes durch Siegfried hergestellte Zusammenhang zwischen „Walküre" und „Siegfried" doch ein zu äußerlicher sei, daß mit der Walküre das eine Drama ende, mit Siegfried ein anderes beginne. Zudem war alles hier auf das Sinnliche, Gefühlsmäßige gestimmt und wie sehr er auch gerade darin das eigentliche Wesen des Dramas erblickte, die lange Beschäftigung mit philosophischen Problemen und verstandesmäßigen Deduktionen, welche die Jahre vor der eigentlichen Arbeit am Ring völlig ausgefüllt hatte, konnte nicht ohne Einfluß auf sein künstlerisches Schaffen bleiben. Es drängte ihn, die Ideen, mit denen er sich in und seit den Dresdner Tagen getragen hatte, in dichterische Formen zu bringen. Der Unsegen und Unsinn nutzlosen, ungenutzten Besitzes, ja des Besitzes überhaupt (Fafner: „ich lieg und besitze, laßt mich schlafen"), das Recht des Neuen, das abgenützte Alte zu verdrängen („wo kühn Kräfte sich regen, da rat ich offen zum Krieg" und „dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott"), das Recht des Individuums: „der eigene Wille sei der Herr des Menschen, die eigene Lust sein einziges Gesetz", wie er es (s. S. 97) 1849 gepredigt hatte (verkörpert in der Gestalt Siegfrieds), diese und andere Klänge aus der Revolutionszeit finden in dem Ringgedichte tönenden Widerhall. Dazu kam, daß durch

die bittere Enttäuschung, die ihn infolge des gänzlichen Fehlschlages des Maiaufstandes und all der Hoffnungen, die er an einen politischen Umschwung geknüpft, ergriffen hatte, seiner Weltanschauung eine völlig veränderte Richtung gegeben war. Lange bevor er mit Schopenhauers Lehre bekannt geworden, hatte er sich von dem Feuerbachschen Optimismus abgewandt und in der Entsagung und Verneinung des Willens zum Leben eine neue Lösung des Menschheitsproblems gesucht. Wie unbewußt dieser Prozeß sich in ihm vollzogen hatte, beweist die von ihm selbst berichtete Tatsache, daß die Schopenhauersche Lehre ihm, als er sie 1854 kennen lernte, durchaus nicht mundete, bis er dann „auf sein Nibelungengedicht blickte und zu seinem Erstaunen erkannte, daß das, was ihn in der Theorie so befangen machte, ihm in seiner eigenen poetischen Konzeption längst vertraut geworden war". „So verstand ich erst selbst meinen Wotan und ging nun erschüttert von neuem an das genauere Studium des Schopenhauerschen Buches." Es war also nicht, wie so oft behauptet worden ist, die Philosophie Schopenhauers, die sein Verhältnis zum Nibelungenstoff beeinflußte, sondern gerade umgekehrt sein Nibelungengedicht, das sein Verhältnis zu Schopenhauer beeinflußte.

Welche Umwandlung war mit dem Werke seit jenem ersten Entwurf vor sich gegangen! Die freudige Bejahung des Lebens, die dort alles dunkel Grüblerische fernhielt, hat einem grimmigen Lebensekel Platz gemacht. Dort heißt es am Schluß:

„Wotan weihe den Brand!
Brenne Held und Braut,
Daß wundenheil und rein,
Allvaters freie Genossen,
Walhall froh sie begrüßen
Zu ewiger Wonne vereint!"

und in den Lüften sieht man Brünnhilde, wie sie behelmt und in strahlendem Waffenschmucke Siegfried an der Hand geleitet. Jetzt aber bedeutet der Schluß das Ende der Götter und die Vernichtung Walhalls und die (schließlich nicht komponierten) letzten Worte Brünnhildes lauten:

„Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer;

Des ew'gen Werdens
Offne Tore
Schließ' ich hinter mir zu:
Nach dem wunsch- und wahnlos
Heiligsten Wahlland,
Der Weltwanderung Ziel,
Von Wiedergeburt erlöst,
Zieht nun die Wissende hin.“

Einem doppelten Zweck wollte Wagner durch diese Umgestaltung genügen: der ursprünglich treulich sich den alten Mythen anschließende Stoff sollte eine gedankliche Vertiefung erfahren und — indem das Ende des Gottes das eigentlich tragische Motiv wurde, glaubte er ein Band gefunden zu haben, um die auseinanderstrebenden einzelnen Teile zu einem festgefügten Ganzen zusammenzufassen. In seinen Briefen an die Freunde, besonders Uhlich und Roeckel hat sich Wagner ausführlich über Wotan und seine Bedeutung im Ringdrama ausgesprochen und die meisten Ausleger haben des Meisters Worte zum Leitfaden für ihre Erklärungen gemacht. So hoch schätzte Wagner diese Bedeutung ein, daß er sich eine Zeitlang mit dem Gedanken trug, die ganze Tetralogie „Wotan“ zu benennen. Für ihn ist der Ring die Tragödie Wotans, alles andere nur zu dem Zweck da, den Willen des Gottes in den einzelnen Stadien seiner Betätigung und Erfüllung zu zeigen, sein Ende vorzubereiten und zu erklären.

Fragen wir nun zunächst: was ist das Tragische in der Gestalt des Wotan? Man sieht es gewöhnlich darin, daß er, der nach höchster Macht geizt und zugleich von der Liebe nicht lassen möchte, plötzlich erfahren muß, daß nur dem, der der Liebe entsagt, diese Macht und damit der Welt Erbe zuteil werden kann.

Aber erbringt Wagner nicht selbst den Beweis dafür, wie wenig das Opfer der Liebesentsagung Alberich fruchtet, da der Besitz jener maßlosen Macht ihn doch nicht davor schützt, zum widerstandslosen Sklaven des Willens Loges und Wotans zu werden? Des weiteren aber haben wir gerade hier ein Beispiel dafür, wie Dinge vielfach aus dem Gedicht herausgelesen werden, denen der Wortlaut geradezu widerspricht. Denn im „Siegfried“ heißt es, wenn er, Siegfried, den Ring sich errate, „der macht ihn zum

Walter der Welt", und als sich Wotan den Ring an den Finger steckt, sagt er: „Nun halt' ich, was mich erhebt, der Mächtigen mächtigsten Herrn." Erhellt nicht daraus aufs deutlichste, daß die Bedingung der Liebesentsagung nur an das Fügen des Ringes geknüpft ist, sein Besitz aber auch ohne sie die höchste Macht verleiht?

Nicht hierin also scheint mir das Tragische im Wotan zu beruhen, sondern in dem Widerspruch zwischen der hohen Machtstellung, die er einnimmt, und seiner gänzlichen Machtlosigkeit den Verhältnissen gegenüber; stets nur darauf sinnend, größere Gewalt zu gewinnen, wird ihm auf Schritt und Tritt doch seine Schwäche vor Augen geführt, bis er schließlich zwischen dem doppelten Schrecknis hin- und hergeschleudert: den Ring wieder in Alberichs Hände geraten zu sehen, oder ihn selbst zu gewinnen und damit dem Fluch, der auf ihm liegt, verfallen zu sein, von Ekel vor dem Dasein erfaßt wird und selbst das Ende herbei wünscht.

Doch im Grunde ist das, worauf es vor allem anderen ankommt, nicht die Frage: worin beruht das Tragische, sondern die, ob dieses Tragische uns zum Mitempfinden zwingt. Es genügt nicht, uns zu sagen: Wotan ist der tragische Held des Ringes, sondern seine Gestalt muß unsere Teilnahme in solchem Maße erwecken, daß sie ihm mehr als den anderen gehört. Dazu wäre aber nötig, daß seine Persönlichkeit so groß wäre wie sein Leiden, damit unsere Bewunderung für jene unserem Mitgefühl für dieses die Intensität gäbe, die allein ihn für uns als den natürlichen Mittelpunkt des Ganzen erscheinen lassen kann. Hat doch Wagner selbst ausdrücklich erklärt, daß das einzige, was er bezwecke, sei, seine dichterische Absicht dem „gänzlich mühelosen" Gefühlsverständnis des Publikums zu erschließen.

Doch wo sind die Züge wirklicher Größe, die Wotan aufweist?

„Der Wonne seligen Saal
Bewachen mir Tür und Tor,
Mannes Ehre,
Ewige Macht
Ragen zu endlosem Ruhm —"

das sind seine ersten Worte! Und doch hat er den prangenden Bau nur ehrlosem Treubruch zu danken: denn er, der Hüter der Verträge, ver-

sprach den Riesen Freia zum Lohn, wohl wissend, daß er sie, die den Göttern ihre ewige Jugend und Kraft verbürgt, nicht hingeben kann. Und auch das kann zu dem Eindruck heldenhafter Größe nicht beitragen, wenn er angsterfüllt Loges, des Verschlagenen, harrt, daß der ihn aus seinen Nöten errette.

Aus dem Netz, in das der erste Trug ihn verstrickt, soll ein zweiter ihn lösen, mit dem Golde, das den Rheintöchtern geraubt ist, will er Freia loskaufen. Doch sobald er den Ring in seiner Hand fühlt, beschließt er, den gestohlenen zu behalten: ein neuer Trug und eine neue Schwäche! Denn sobald Erda ihn vor dem Fluch, der sich an den Besitz des Ringes knüpft, warnt, gibt er ihn hin.

In Siegmund glaubt er sich den Helden geschaffen zu haben, der für ihn die Tat vollführen, Fafner töten, den Ring gewinnen werde. Und vor Frickas Wort zerstiebt doch der ganze lang gehegte Plan — sie erst muß ihm sagen, daß Siegmund nicht der freie Held ist, der not tut, daß er nur ein Werkzeug *seines* Willens! Und er, haltlos und schwach auch hier, wirft den Sohn, den er liebt und in dem er kein Fehl zu sehen vermag, der beleidigten Hüterin der Ehe als Opfer hin. Und selbst in der Bestrafung Brünnhildes ist keine Größe, denn nur die Starrheit gekränkten Machtdünkels spricht daraus. Er weiß, daß, als sie seinem Befehl entgegen, Siegmund schirmte, sie nur seinem geheimen Wunsche entsprach, daß sie nur tat, „was so gern er zu tun begehrt, doch was nicht zu tun die Not zwiefach ihn zwang“. „Sein kühnes, herrliches Kind, seines Herzens heiliger Stolz“, ist sie ihm noch immer, und er, der sonst jeden seiner Beschlüsse ohne Besinnen umstößt, hat nur diesmal nicht den Mut der — Inkonsequenz; er straft tränenden Auges, straft, weil er dieses Opfer glaubt seiner Würde bringen zu müssen! Nur Schwächeren gegenüber regt sich das Bewußtsein der Macht in ihm: die Tochter Brünnhilde, das armselige Vöglein, das Siegfried den Weg wies, will sein Zorn zermalmen. Selbst sein verzweifeltes

„Auf geb' ich mein Werk,
Eines will ich nur noch:
Das Ende!“

selbst das erschüttert uns nicht: denn nicht die Kraft, die lieber untergehen,

als in Fesseln leben will, spricht daraus, sondern die Schwäche, die ratlos, von allen Seiten bedrängt, feige Flucht in den Tod mutvollem Kampfe vorzieht. In wildem Schmerz der Verzweiflung jammert er:

„Ich berührte Alberichs Ring –
Gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
Nicht flieht er nun mich!“ –

Eine zweite Frage wäre nun die, ob es Wagner gelungen ist, die Gestalt Wotans so in den Vordergrund der Handlung zu stellen, daß sie bedingungslos als ihr Angelpunkt erscheint? Wenn wir daraufhin die vier Teile des Ringes untersuchen, so ist das Ergebnis folgendes: Im „Rheingold“ bildet der Raub des Goldes den Kern des Ganzen; wenn am Schluß unsere Gedanken voll Spannung in die Zukunft eilen, so ist es nicht Wotan, der uns beschäftigt, sondern die Frage, wen wird der Fluch, der auf dem Ringe ruht, als nächsten treffen? In der „Walküre“ ist zunächst der Zusammenhang zwischen Siegmund und dem Ring mit keinem Wort angedeutet. Im ersten Akt ist das dramatische Interesse ausschließlich auf die Geschwister konzentriert und Wotans Erklärung und feiger Rückzug Fricka gegenüber sind nicht dazu angetan, unsere Teilnahme für ihn zu erhöhen. Die eigentliche tragische Heldin, die zwischen Pflicht und Liebe gestellt, die Liebe wählt und um sie leidet, wird hier Brünnhilde. Im „Siegfried“ ist der jugendliche Held selbst Inhalt und Zweck der Handlung und in der „Götterdämmerung“ teilt sich unser Interesse zwischen ihm und Brünnhilde. Das ist ohne Zweifel der Eindruck, den der naive Hörer, an den ja Wagner ganz besonders glaubte, davon trägt, und man kann mit Sicherheit annehmen, daß ohne Wagners Erklärungen niemand auf den Gedanken gekommen wäre, im Ring ein Wotandrama zu sehen. Im letzten Grunde gibt es nur einen entscheidenden Prüfstein für die Bedeutung eines Motives, einer Gestalt, einer Szene im Drama, nämlich die Erwägung: sind sie unbedingt für den Fortgang der Handlung (natürlich der tatsächlich gestalteten, nicht der wohl beabsichtigten, aber nicht glaubhaft durchgeführten!) notwendig, würde diese ohne sie eine andere, das Interesse des Zuschauers verschoben werden? Man nehme sämtliche Wotanszenen aus dem Sieg-

fried heraus und die dramatische Entwicklung würde genau dieselbe bleiben. Die ersten Worte Mimes schon deuten seinen Plan an, mit Hilfe Siegfrieds Fafner zu töten und den Ring für sich zu erwerben, und auch das weiß er, daß nur mit dem Wotanschwert die Tat vollbracht werden kann. Da nun auch das Schmieden des Schwertes durch Siegfried in gar keinem Zusammenhange mit der Rätselszene zwischen Wotan und Mime steht, so ist ihr Zweck nicht recht abzusehen, zumal ja auch der Hinweis auf Siegfried als den, der das Fürchten nicht gelernt, durch seine Taten unnötig gemacht und durch die Musik am Schluß der Walküre, wie wir gesehen haben, schon vorweggenommen ist. Noch schwerer ist es, die Notwendigkeit der Szene zwischen Wotan und Alberich zu entdecken, und wenn Wagner selbst einmal im Zusammenhang mit ihr von Wotan als dem „jovialen“ Gott spricht, so zeigt das, daß es ihm nicht verborgen geblieben, welchen Eindruck die Szene erwecken müsse. Daß aber Wotan jetzt, da das, was er so lange erwünscht, erfüllt werden, der Ring dem Riesen genommen, Alberichs wildes Planen endgültig vereitelt werden soll, d. h. im Augenblick der höchsten Entscheidung zu jovialen Scherzen aufgelegt sein könnte, entspricht weder der Bedeutung des Vorganges, noch dem Bilde, das Wagner uns von dem Gotte entworfen. Und selbst die Szene mit Erda, so machtvoll sie durch die geheimnisvoll düstere Stimmung, die schon durch den Gegensatz zu dem voraufgegangenen Waldweben uns gefangen nimmt, wirkt, bringt die Handlung weder weiter noch größere Klarheit in sie. Denn das, was als ihr Höhepunkt und eigentlicher Kern erscheint, daß nämlich Wotan nicht mehr der voll Ekel und Furcht das Ende ersehnende, sondern der dem ewig Jungen in Wonne weichende ist und so zu wahrhafter Größe sich erhebt, wird schon in dem folgenden Zusammentreffen mit Siegfried widerrufen. Denn er ist hier vor seinem Untergange, um Wagners eigene Worte zu gebrauchen, ein „so unwillkürlicher Mensch, daß sich — gegen seine höchste Absicht — noch einmal der alte Stolz rührt, und zwar („wohl gemerkt!“) aufgereizt durch — Eifersucht um Brünnhilde; denn diese ist sein empfindlichster Fleck geworden. Er will sich gleichsam nicht so beiseite schieben lassen, sondern fallen — besiegt werden: aber auch dies ist ihm so wenig absichtliches Spiel, daß er in schnell entflammter Leidenschaft sogar auf Sieg aus-

geht, auf einen Sieg, der — wie er sagt — ihn nur noch elender machen müßte." Hier wird von Wagner ein Motiv hineingetragen, das im Gedicht selbst kaum angedeutet ist: Wotans Eifersucht um Brünnhilde, die jetzt ihm — dem nur noch das Ende ersehnenden Gotte! — sein empfindlichster Fleck geworden ist!

Wie leicht aber Wagner die dichterische Absicht mit dem tatsächlich Gegebenen verwechselte, dafür gewähren uns seine Briefe an Roeckel ein besonders drastisches Beispiel. Da heißt es: „nicht eher ist der auf dem Ring haftende Fluch gelöst, als bis er der Natur wiedergegeben, das Gold in den Rhein zurück versenkt ist. Auch dies lernt Wotan erst ganz am Schlusse, am letzten Ziele seiner tragischen Laufbahn erkennen: . . . . erst als der Ring auch Siegfried verderben muß, begreift er, daß einzig diese Wiedererstattung des Geraubten das Unheil tilgt und knüpft daher die Bedingung seines gewünschten eigenen Unterganges an diese Tilgung eines ältesten Unrechtes. Erfahrung ist alles!"

Im Gedicht hingegen verkündet Wotan Erda, daß Alberichs Fluch an Siegfried, dem Edlen, der ledig des Leides, liebesfroh, erlahme, und in der Götterdämmerung, lange bevor Siegfried dem Fluch erliegt, läßt er durch Waltraute Brünnhilden verkünden:

„Des tiefen Rheines Töchtern,
Gäbe den Ring sie zurück,
Von des Fluches Last
Erlöst wär' Gott und Welt!"

Hier hat sich Wotan also zu dieser Erkenntnis schon zu einer Zeit durchgerungen, wo von Siegfrieds Untergang noch gar keine Rede ist!

Auch dafür, wie ungeheuer schwer es ist, das Ringgedicht in Wagners Sinne zu verstehen, gibt uns seine Korrespondenz mit Roeckel die handgreiflichsten Beweise. Roeckel war einer der Vertrauten, an die die 1853 gedruckten dreißig Exemplare des Gedichtes verteilt wurden. In der Einsamkeit seiner Gefängniszelle hatte er Zeit und Muße, sich eingehend damit zu beschäftigen. In einem fünf Bogen langen Briefe gibt er dem Freunde sein Urteil darüber, und dieses fällt so aus, daß Wagner ihm antwortet, es sei ihm beängstigend gewesen, daß er gewisse Züge so ganz habe mißverstehen

können. Bis zu welchem Grade das der Fall war, geht daraus hervor, daß Roeckel ihn fragen konnte, „warum nun, da das Rheingold dem Rhein zurückgegeben sei, die Götter doch noch untergingen?“ Also das, was nach Wagners Wunsch die eigentliche Tragödie ausmacht, der Kampf in Wotans Brust, der zu seinem freiwilligen Untergange führt, war auch an ihm spurlos vorübergegangen! Auch Roeckel wünschte schon dem Auftreten Wotans im Siegfried „mehr Absicht eingeprägt“ zu sehen, und machte Ausstellungen gegen Undeutlichkeit einzelner Verhältnisse. Wenn nun ein Mann von so durchdringendem Verstande, der zudem in mehrjährigem intimen Verkehr und zahllosen Gesprächen mit Wagner Gelegenheit gehabt hatte, sich mit des Freundes Denkweise innig vertraut zu machen, ihm so wenig zu folgen vermochte, daß er nach gründlicher Beschäftigung mit dem Buch über die dichterische Absicht des Freundes völlig im unklaren blieb, kann da noch ein Zweifel darüber sein, daß ein unüberbrückbarer Abgrund zwischen Wagners Gedanken und Ausführung, oder zwischen dem, was Wagner in das Gedicht hinein deutete und dem, was tatsächlich darin enthalten ist, besteht? Wagner ist augenscheinlich zunächst durch Roeckels Einwendungen etwas stutzig geworden; dann aber zerstreute er seine eigenen Bedenken, indem er dem Freunde schrieb: „Ich glaube fast, daß weniger die Undeutlichkeit der jetzigen Fassung des Gedichtes als vielmehr der von Dir so ernsthaft eingenommene, von dem meinigen doch aber ziemlich entfernte Standpunkt daran schuld war, daß Dir manches in ihm unverständlich blieb. Dergleichen Irrungen sind natürlich nur von seiten eines selbst mitproduzierenden, aus sich nachschaffenden Lesers möglich: während der naive Mensch allerdings ohne festes Bewußtsein doch leichter die Sache, wie sie ist, in sich aufnimmt.“ Er sollte nur zu gründlich darüber aufgeklärt werden, wie ganz unverständlich sein Gedicht gerade auch dem naiven Menschen geblieben war. Denn wo auch immer der Ring aufgeführt wurde, überall wurden Klagen über die „unerträglichen Längen“ laut, und Wagner sagte selbst: er wisse wohl, daß man dabei die Wotanszenen im Auge habe, und beklagte es bitter, daß man gar nicht ahne, „daß gerade in ihnen die Tragödie, die nicht in den äußerlichen Geschehnissen, sondern in der Seele des Gottes sich abspiele, zu suchen sei“. Also auch der Einwurf, daß erst die

Musik den letzten Einblick in das eigentliche Herz der Tragödie gewährleiste, hält vor den Tatsachen nicht stand, und wenn man schließlich behauptet hat, der Fehler liege in der Zerstückelung des Werkes durch die Aufführung der einzelnen Teile, so ist darauf zu erwidern, daß Wagner ausdrücklich erklärt hat, jedes der Dramen solle ein in sich abgeschlossenes Ganze bilden, womit er zugleich die einzig mögliche Rechtfertigung der immer wiederkehrenden Erzählung der voraufgegangenen Ereignisse gibt.

Wir haben geglaubt, mit Rücksicht auf die ausführlichen, oft zitierten Auslassungen Wagners gerade über die Gestalt des Wotan uns eingehender mit ihr befassen zu müssen. Wer das Gedicht ohne Kenntnis jener vorurteilslos auf sich wirken läßt, wird fraglos zu dem Schluß kommen, daß Wotan nicht als Zweck, sondern als Mittel erscheint — die Siegmund- und Siegfrieddramen wären ja ohne ihn unmöglich —, daß er mit Ausnahme der Abschiedsszene von Brünnhilde, wo nicht der Gott, sondern der Vater, der sich blutenden Herzens von seinem Kinde trennt, unsere Anteilnahme erregt, an keiner Stelle den von Wagner einzig bezweckten Appell an unser Gefühl macht, und daß, was sich uns als Bindeglied der einzelnen Teile darstellt, nicht das Geschick Wotans, sondern das des Ringes und derer, die sein Fluch trifft, ist. —

Wir wenden uns jetzt der Gestalt Siegfrieds zu. Sie ist so scharf umrissen, so einfach in der Anlage, daß sie kaum Anlaß zu näherer Beschäftigung bieten würde, wenn nicht auch hier Wagners Erklärungen sie notwendig machten. Siegfried steht vor uns als der Typus des Naturburschen. Mit den Tieren des Waldes aufgewachsen, als Abkömmling zweier Wotanskinder mit übermenschlicher Kraft ausgestattet, ist der Begriff der Furcht ihm noch nie zum Bewußtsein gekommen. Ganz nur seinen Impulsen folgend, unberührt von den menschenerschaffenen Begriffen von Gut und Schlecht ist sein eigenes Wünschen ihm höchstes Gesetz, dem er unbedingt gehorcht, selbst wenn es ihn zu einer so schmählichen Tat wie dem Trug an Brünnhilde treibt. Dadurch, daß er so ganz auf sich selbst gestellt, so frei von aller Konvention, frei auch von aller Furcht ist, erklärt sich auch sein Sieg über Wotan. Denn erstens ist er, der Furchtlose, an sich schon Wotan, dessen Herz von banger Furcht erfüllt ist, überlegen; zweitens aber herrscht

ja Wotan nur durch Verträge: in dem Augenblick, wo er selbst ihre Heiligkeit antastete, hat er auch selbst die Axt an die Wurzeln seiner Herrschaft gelegt und jetzt vermag der erste Freie, durch keine Verträge Gebundene, der ihm gegenübertritt, den Speer, das Wahrzeichen seiner Macht, zu zerschlagen.

Ein solcher blinder, überlegungsloser Egoismus wie der Siegfrieds vermag sich durchzusetzen, solange das, was ihm in den Weg tritt, durch physische Kraft zu beseitigen ist; sobald er aber auf einen Gegner stößt, bei dem sich zu gleich stark ausgeprägter Selbstsucht besonnenes Zielbewußtsein gesellt, ist er verloren. Einen solchen Gegner findet Siegfried in Hagen, dem ohne Liebe erzeugten Sohn Alberichs, der gierig nur auf das eine sinnt, wie er den Ring, dem Vater zum Trotz, für sich gewinne — ihm gegenüber ist Siegfried machtlos. Und auch, daß Siegfried endlich dem Fluche des Ringes nicht entgeht, ist begreiflich: durch eine unedle, lieblos gewaltsame Tat hat er ihn ja Brünnhilden genommen. Aber noch kann er dem Fluch entgehen, denn ihm ist der Ring ohne Wert, er gäb' ihn den Rheintöchtern gerne zurück, „gönnten sie ihm Lust". Doch sobald er vernimmt, welches Geschick ihm durch ihn droht, wird er ihm plötzlich zum Symbol seiner Furchtlosigkeit, in der seine Stärke ruht; er glaubt, daß mit ihm auch sie ihn verlassen müsse — er versagt ihn aus Furcht vor der — Furcht! Und jetzt erst da das Leben ohne ihn, d. h. im Banne der Furcht, ihm wertlos erscheint, ist auch er seiner Macht verfallen.

Wie gesagt: alles hier Bemerkte ist im Gedicht so überzeugend zum Ausdruck gebracht, daß es kaum hervorgehoben zu werden brauchte. Nun aber kommt Wagner und erklärt, daß er in diesem Siegfried „den ihm begreiflichen vollkommensten Menschen darzustellen gesucht habe". In der „Mitteilung an meine Freunde" erzählt er, wie er im Eifer zu erforschen, was ihn denn so unwiderstehlich zu dem urheimatlichen Sagenquell hinzog, Schritt für Schritt in das tiefere Altertum hineingeraten sei, wo er denn endlich im höchsten Altertume den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Fülle seiner Kraft antreffen sollte. „Ein Gewand nach dem anderen, das ihm die spätere Dichtung entstellend umgeworfen, löste sich so von dem alten urdeutschen Mythos", bis er ihn endlich „in seiner keuschesten Schön-

heit erblickte": hier endlich entdeckte er „den wirklichen, nackten, den wahren Menschen überhaupt", mit dem Siegfried war er „durch die Kraft seiner Sehnsucht auf den Urquell des ewig Reinmenschlichen gelangt", Siegfried ist ihm der freieste Held, „der Mensch der Zukunft".

Und welcher Art ist nun die Freiheit Siegfrieds? Was immer er tut, stets ist es fremdes Planen, fremder Rat, dem er folgt. Wie Siegmund nur Wotans Willen vollführte, als er das Schwert aus der Esche Stamm zog, so ist Siegfried nur Mimes Werkzeug, als er den Drachen tötet. Es ist des Vögleins Rat, der ihn Mime erschlagen, Brünnhilde aufsuchen heißt. Nur einmal handelt er ganz aus sich selbst heraus — als er auszieht, um Brünnhilde in Gunthers Gestalt ihm zum Weibe zu zwingen, und diese *eine* freie Tat macht ihn zum Sklaven von Hagens arglistiger Gier. — Und seine Furchtlosigkeit? Sie entstammt durchaus der wilden Kraft, die ihn, „den stärksten Wälsungenspross", unbesiegbar macht und ihm den Begriff der Gefahr durchaus fremd bleiben ließ. So kann ihn auch die Warnung der Rheintöchter nicht schrecken. Wenn aber sein Kampf mit Wotan als äußerster Beweis seiner Furchtlosigkeit gelten soll, so wird diesem die Spitze dadurch abgebrochen, daß Siegfried ja gar nicht weiß, daß es der Gott selbst ist, gegen den er streitet. Ein einäugiger Alter, der ihn, der eben den Drachen besiegt, nicht schrecken kann, ist er ihm, ein alter Frager, ein störrischer Wicht, ein Prahler, ein Feiger. Nur wenn er in dem wilden Verlangen nach Brünnhilde Allvater selbst *wissend* bekämpft hätte, dann hätte seine Tat etwas furchtbar Großartiges gehabt.

So ist im letzten Grunde die Wurzel seiner Furchtlosigkeit — das Unwissen: er ahnt nichts von den Gefahren, denen gegenüber körperliche Kraft nicht taugt. Auf seiner Furchtlosigkeit allein aber beruht seine Freiheit. Wenn aber das Aufgehen im Dienste des Ich und das Unbewußte des Handelns das Wesen des Reinmenschlichen ausmachen, so ist es schwer, die Grenze zwischen dem Reinmenschlichen und dem Reintierischen zu erkennen, zumal ja auch Siegfrieds feuriges Entbrennen für Brünnhilde nicht dem göttlich-herrlichen Weibe, sondern dem Weibe überhaupt gilt. Es scheint eine schlechte Freiheit, die sich in willenlosem Gehorsam dem natürlichen Triebe gegenüber äußert; denn wahrhaft frei ist der Mensch doch nur, wenn

er sich selbst bestimmt, wenn ihm nicht alles „Gesetz ist, wozu sein Mut ihn treibt“, sondern wenn sein Mut ihn treibt, das durchzusetzen, was seine Vernunft ihn als berechtigtes Gesetz anzuerkennen lehrt. Und die rechte, die innere Freiheit ist nicht die, die aus dem Bewußtsein unüberwindlicher Kraft entspringt, sondern die, die auch dem Schwachen das Bewußtsein unüberwindlicher Kraft gibt.

Wenn Siegfried das Ideal des vollkommenen Menschen darstellt, so wäre das Ideal der vollkommenen Weltordnung — die Anarchie.

Wagner glaubte mit der Ausgestaltung von „Siegfrieds Tod“ zum „Ring des Nibelungen“, mit der Umgestaltung des Siegfrieddramas zum Wotandrama seinem Werk eine durch und durch Schopenhauerisch-pessimistische Wendung, der von dem Philosophen gepredigten Verneinung des Willens zum Leben in Wotans Entschluß: „das Ende! das Ende!“ die überzeugendste Erklärung und Verkörperung gegeben zu haben. Aber hat er uns nicht selbst auch erzählt, wie er seinen fertigen Werken oft wie Rätseln gegenübergestanden habe, hat er nicht selbst gesagt, daß der normale Zustand bei ihm die Exaltation sei, wäre es da nicht sehr wohl denkbar, daß er selbst nicht immer imstande war, die Rätsel seines Schaffens zu lösen? Außerdem aber, bringt es das halb traumhaft Unbewußte alles echt künstlerischen Produzierens nicht mit sich, daß das Werk leicht die Fesseln des bewußt Beabsichtigten sprengt und Möglichkeiten, die der Künstler selbst nicht ahnte, in sich faßt?

So erscheint mir auch der Ring einer gerade entgegengesetzten Deutung fähig und diese, in beglückend-optimistischem Sinne auf einen schöneren Menschheitsmorgen hinweisende Deutung sich natürlicher aus dem Werke zu ergeben, als die von Wagner selbst gewollte:

„Nicht Gut, nicht Gold,
Noch göttliche Pracht;
Nicht Haus, nicht Hof,
Noch herrischer Prunk;
Nicht trüber Verträge
Trügender Bund,
Nicht heuchelnder Sitte
Hartes Gesetz;

Selig in Lust und Leid
Läßt — die Liebe nur sein."

So hatten die Schlußworte ursprünglich gelautet. Wagner hat sie schließlich fallen lassen, weil er der Musik die Kraft zutraute, allein diesen Gedanken in noch machtvollerer Weise dem Gefühl des Hörers nahe zu bringen.

Und was bedeutet es nun, wenn wir jenes herrliche Motiv (47), das zum erstenmal erklang, als Sieglinde die beglückende Botschaft von dem Pfand, das sie von Siegmund empfangen, erhielt und ein neues, nie gekanntes Liebesahnen sie aus der Nacht der Verzweiflung zu neuer Lebenssehnsucht erlöste; wenn, sage ich, dieses Motiv am Schluß zu den Worten „im Feuer leuchtend liegt dort Siegfried, mein Held" — er, dessen Tod Brünnhilde erst zum Entschluß der höchsten Liebestat, der Erlösung der Welt durch die Wiedergabe des Ringes an des Rheines Töchter, gebracht, in immer strahlenderem Glanze sich aufschwingt? Was bedeutet es, wenn dann das Walhallmotiv sich ihm entgegenwirft und die beiden miteinander ringen, bis das Motiv der Götterdämmerung das von Walhall verschlingt und endlich allein, in verklärter Schönheit, nicht triumphierend, sondern versöhnt versöhnend das Erlösungsmotiv übrig bleibt und in ihm das ganze weltumfassende Werk ausklingt? Was anders bedeutet es, als die machtvollste Verherrlichung des Gedankens der Liebe?

Durch das ganze Gedicht läßt es sich verfolgen, wie er in immer höherer Entfaltung allmählich zum eigentlichsten Inhalt wird. Nur im Rheingold ist alles in die Farben des Hasses getaucht: Habgier, Neid und blindes Machtverlangen, und ihnen entspringend Raub, Mord und als äußerstes: Liebesentsagung, erfüllen es ganz und gar. Aber wie die Weissagung Erdas und Loges Worte: „ihrem Ende eilen sie zu", schon auf die Götterdämmerung hinweisen, so mußte diese Welt der Götter uns in ihrer furchtbaren Fäulnis vor Augen geführt werden, um die Unabwendbarkeit ihres Endes uns zum Bewußtsein zu bringen.

Ein neues Geschlecht tritt uns in und mit der Walküre entgegen. Von Bangen um die Zukunft erfüllt, bezwang Wotan mit Liebeszauber Erda, die Allwissende, daß sie sie ihm lichte. Sie schenkte ihm die Tochter Brünnhilde, sie weissagte ihm zugleich der Ewigen Ende. Und diese Tochter, die

seiner Furcht vor dem Fluch, den Liebesentsagung auf die Welt geschleudert, entkeimte, wird nun zur Trägerin des Gedankens der Liebeserfüllung, sie auch entzündet die Flamme, in der er und der Götter ganzes Geschlecht untergeht. Und fast will es scheinen, als ob die Entwicklung des Dramas nur zeigen wolle, wie Brünnhilde, aus den Reihen der Götter ausgestrichen, zu einer immer reineren Erfassung des Begriffes der Liebe sich durchringe, um von der halb unbewußten Mitleidstat zu der vollbewußten Erlösungstat fortschreiten zu können. In der Walküre wird sie „im heftigsten Sturm des Mitgefühls" von dem Jammer Siegmunds erfaßt. Ein Empfinden, das sie nie gekannt, hat zum erstenmal an ihr Herz gepocht; erschüttert erkennt sie den unwiderstehlichen Zwang der Liebe:

„So wenig achtest du
Ewige Wonne,
Alles wär' dir
Das arme Weib?"

Wie eine Ahnung geht es ihr auf, daß sie hier vor einer Macht stehe, der gegenüber alles, was die Welt sonst zu bieten vermöge, gering und bedeutungslos sei. Und indem sie diesem Empfinden Raum gab, hat sie sich schon von den Göttern losgesagt, und der Kuß, mit dem Wotan die Gottheit von ihr nimmt, ist nur die äußere Besiegelung dessen, was sich in ihr bereits vollzogen.

Und bald regt sich noch ein anderes Gefühl in ihr: dem Mitleid mit den beiden Unseligen entspringt die Liebe zu dem Kinde ihrer Leidenschaft, und schon jetzt erfleht sie von Wotan, daß, wenn sie denn einem sterblichen Manne angehören solle, der weihlichste Held, Siegmunds Sproß, ihr Wecker sein möge.

Und Siegfried wird ihr Erwecker, und das Gefühl, das vorher nur wie fernes Wetterleuchten ihre Brust durchzuckt hat, reißt sie nun wie im Sturme fort:

„Göttliche Ruhe
Rast mir in Wogen,
Himmlisches Wissen
Stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
Jagt es davon."

Ein Menschenweib mußte sie werden, um die ganze Seligkeit und das ganze Leid der Liebe erfassen, aus den eigenen Wonnen, der eigenen Verzweiflung ermessen zu können, was die Welt ohne Liebe sein würde.

Und diese Liebe gibt ihr auch die Kraft der Entsagung, die freudigen Herzens den Geliebten, stark im Bewußtsein seiner Treue, zu neuen Taten ausziehen läßt. Als Wahrzeichen, als Pfand dieser Treue, läßt er ihr den Ring, — der fluchbeladene, an dem der Welt Unheil haftet, wird nun zum Symbol heiligster Minne. Aber weil er ihr nichts als nur dieses ist, weil die Macht, die er birgt, sie wertlos dünkt, deswegen erlahmt sein Fluch an ihr. Allen anderen, die ihn berührten, bereitet er ein unfreiwilliges Ende, als Opfer des Hasses, der ihn erschuf, — Brünnhildes Tod ist ein freiwilliger, ein Opfer, das sie ihrer Liebe bringt. Indem aber des Ringes Kraft an ihr erlahmt, gewinnt sie die Kraft, seinen Zauber für immer zu brechen, die Menschheit von ihm zu befreien: durch sie kehrt er zu den Rheintöchtern zurück. Und so erhält auch der Tod Siegfrieds tiefere Bedeutung. Er mußte sterben, „daß wissend werde ein Weib“: indem der Fluch ihn ihr raubte, wurde Brünnhilde sich erst seiner Furchtbarkeit bewußt. Im eigenen Leide, im Mitleiden, erwuchs ihr das Mitleid mit dem Leiden der übrigen Welt; Siegfrieds Tod ist der Preis, um den die Welt von dem Fluch erlöst wird. Er, der Überwinder Wotans, ist damit der eigentliche Weltbefreier geworden, und wie in Bestätigung dieses Gedankens, ertönt, bevor das Götterdämmerungsmotiv am Schluß das Ende der alten, in Habgier und Haß erstickten Götterwelt ankündigt, noch einmal in überwältigender Kraft uns das Siegfriedmotiv entgegen.

So hat sich in Brünnhilde göttliches Mitleid zu menschlich fühlender und duldender Leidenschaft gewandelt, um sich aus genußfreudiger eigener, zu opferstarker Menschheitsliebe zu verklären. In dem Jubel der Rheintöchter, da ihr Gold ihnen wiedergeschenkt ist, hallt die Freude der von dem Zwang blinder Machtgier und Selbstsucht erlösten Welt zurück, und aus den Flammen, in denen die alten Götzen des Neides und Hasses, vor denen die Menschheit so lange gekniet, untergehen, dämmert das Morgenrot eines neuen Menschheitstages auf, über den die Sonne der neuen, beseligenden Botschaft erstrahlt, der Heilsbotschaft: Das Höchste aber ist die Liebe!

Parsifal

Ein Bühnenweihfestspiel

Im Jahre 1845, auf jener Reise nach Marienbad, von der er die Entwürfe zum Lohengrin und den Meistersingern mit heimbrachte, hatte Wagner den Parcival Wolframs von Eschenbach gelesen. Das weitangelegte Gedicht, das nicht ein, sondern viele Schicksale darstellt, oft von fast undurchdringlicher Dunkelheit ist und zeitweise den eigentlichen Helden ganz aus den Augen verliert, gehört trotz allem zu dem schönsten, was die ältere deutsche Poesie hervorgebracht hat und verdient keinesfalls das vernichtende Urteil, welches Wagner in einem Briefe an Mathilde Wesendonk darüber fällte. Erst zwölf Jahre später geschah es, — sollen wir es Zufall, sollen wir es Fügung nennen? — daß ihm die Gestalt Parcivals wieder vor Augen trat. Wir haben bereits erzählt, wie er am Karfreitagsmorgen des Jahres 1857 zum erstenmal auf den Altan des Asyls am Züricher See, das die Freundschaft der Wesendonks ihm geschaffen, trat, und wie ihm beim Anblick der sonnendurchtränkten Frühlingslandschaft plötzlich die Erinnerung an jene Stelle in Wolframs Gedicht kam, wo Parcival am Karfreitag nach langem Umherirren zu des greisen Einsiedlers Trevrizent Hütte kommt und von ihm belehrt und mit neuem Mute gestärkt wird. Und wieder sehen wir Wahrheit und Dichtung, eigenes und fremdes Erlebnis zu unlösbarem Einklang verschmelzen: mit diesem herrlichen Morgen hoffte ja Wagner, einen neuen Tag auch für sein Leben anbrechen, in der liebumkränzten, heiteren Stille des neugewonnenen Heimes sein Schaffen seine höchste Weihe empfangen zu sehen. Nur wenige Minuten von sich wußte er ja die Frau, die ihn verstand, wie keine es noch getan hatte, die ihn liebte und die — nie die Seine werden konnte! Wann ihm diese Erkenntnis gekommen, ist schwer zu sagen. Aber wir wissen, daß ihn seit längerer Zeit schon der Gedanke der Entsagung, der Liebe, die auf den Besitz des Geliebten verzichtet, beschäftigte. Am 16. Mai 1856 hatte er flüchtig die Skizze eines buddhistischen Dramas „Die Sieger“ entworfen, welche dann in einem Brief an Mathilde Wesendonk vom 5. Oktober 1858 eine Erweiterung und Vertiefung erfuhr. Prakriti, ein Tchandalamädchen,

ist von heftiger Liebe zu Ananda, dem Lieblingsschüler des Buddha erfaßt. Sie tritt vor den Meister selbst, um von ihm die Vereinigung mit Ananda zu erflehen und will sich seinen Bedingungen: Entsagung der Welt und Ausscheiden aus allen Banden der Natur freudig fügen. Bei dem Hauptgebote aber: Anandas Gelübde der Keuschheit zu ertragen, bricht sie machtlos zusammen. Es entspinnt sich nun eine Szene, in welcher Buddha von Brahmanen wegen des Verkehrs mit einem Tchandalamädchen heftig angegriffen wird. Da erzählt er ihnen von Prakritis Dasein in einer früheren Geburt: „Sie war damals die Tochter eines stolzen Brahmanen; der Tchandalakönig begehrt für seinen Sohn des Brahmanen Tochter, zu welcher dieser heftige Liebe gefaßt, aus Stolz und Hochmut aber versagt sich die Tochter ihm und verhöhnt den Unglücklichen. Dies hatte sie zu büßen und ward nun als Tchandalamädchen wiedergeboren, um die Qualen hoffnungsloser Liebe zu empfinden.“ „In der Zurückweisung jedes menschlichen Hochmutes gelangt endlich Buddhas wachsender Anteil an dem Mädchen zu solcher Stärke, daß, als sie — die nun den ganzen ungeheuren Zusammenhang des Weltleidens an ihrem eigenen Leiden erkannt hat — zu jedem Gelübde sich bereit erklärt, er, wie zu letzter eigener Verklärung sie unter die Heiligen aufnimmt und somit seinen erlösenden, allen Wesen zugewendeten Weltlauf als vollendet ansieht, da er auch dem Weibe — unmittelbar die Erlösung zusprechen konnte.“ „Glückliche Sawitri! (Prakriti)“ — so ruft im Anschluß daran Wagner aus, „du darfst nun dem Geliebten überall hin folgen, stets um ihn, mit ihm sein. Glücklicher Ananda! sie ist dir nun nah, gewonnen, um nie sie zu verlieren!“ Die ganze Sehnsucht nach Mathilde, von der er sich damals schon hatte losreißen müssen, tönt uns aus diesem Stoßseufzer entgegen. Und wer denkt bei jener Erzählung von Sawitri, die für ihre Versündigung an der Liebe in einem früheren Leben, selbst die Schmerzen hoffnungsloser Liebe zu dulden verurteilt ist, nicht an Kundry, die den Heiland am Kreuz verhöhnte und nun sich von Welt zu Welt Liebe suchend und nimmer doch findend, schleppen muß, bis ihr endlich durch Parsifal Erlösung von dem Fluche wird?

An jenem Karfreitag 1857 hatte Wagner rasch ein ganzes Parzivaldrama entworfen, ja unter dem hinreißenden Zauber der Stimmung jene

tiefsinnigen Verse niedergeschrieben, in denen Gurnemanz im dritten Aufzug Parsifal die Bedeutung des heiligen Tages erklärt. Für einen Augenblick dachte er daran, die Gestalt des Parzival in die Tristandichtung einzuflechten, im letzten Akt sollte er als Pilger erscheinen; er, der durch Entsagung von der Pein irdischer Leidenschaft erlöste, sollte dem ganz von ihr umstrickten Tristan gegenübergestellt werden. Wagner ließ diesen Gedanken, der in das so wunderbar geschlossene, so aller Reflexion bare Tristandrama einen fremdartigen Zug gebracht hätte, fallen, aber der Parsifalgedanke gab ihn nun nicht mehr frei und nahm allmählich immer festere Umrisse an. Wie aus den „Siegern", so ging auch aus dem älteren Entwurfe zum „Jesus von Nazareth" vieles in den Parsifal über. So trägt dieser selbst manche Züge des Heilands und auch zwischen Maria Magdalena und Kundry ist eine Ähnlichkeit nicht zu verkennen. Kundry taucht zuerst in einem Briefe an Mathilde Wesendonk auf; am 2. März 1859 schreibt er ihr: „Der Parzival hat mich viel beschäftigt: namentlich geht mir eine eigentümliche Schöpfung, ein wunderbar weltdämonisches Weib (die Gralsbotin) immer lebendiger und fesselnder auf. Wenn ich diese Dichtung noch einmal zustande bringe, müßte ich damit etwas sehr Originelles liefern." Kurz darauf heißt es einmal: „Zum Parzival habe ich wieder eine ganz neue Erfindung gemacht", und eine Woche später, während der Arbeit am letzten Akt des Tristan, schreibt er: „Genau betrachtet ist Amfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenstand. Das ist denn nun aber keine üble Geschichte das. Denken Sie um des Himmels willen, was da los ist! Mir wurde das plötzlich schrecklich klar: es ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung." Er schildert nun das Leiden des Amfortas, der „die Speerwunde und wohl noch eine andere — im Herzen, keine andere Sehnsucht kennt, als die, zu sterben", und dem der Anblick des Grals, von welchem er Heilung erhofft, seine Qualen nur vermehrt, indem er ihnen noch Unsterblichkeit gibt. Und dann ruft er aus: „Und so etwas soll ich noch ausführen? und gar noch Musik dazu machen? — Bedanke mich schönstens! Das kann machen, wer Lust hat; ich werde es mir bestens vom Halse halten! — Es mag das jemand machen, der es so à la Wolfram ausführt" — und es folgt dann jene scharfe Kritik Wolframs, die wir

schon erwähnten. — In der Tat vergeht mehr als ein Jahr, ehe er wieder darauf zurückkommt; dann aber, im August 1860, schreibt er: „Viel ist wieder der Parzival in mir wach gewesen; ich sehe immer mehr und heller darin; wenn alles einmal ganz reif in mir ist, muß die Ausführung dieser Dichtung ein unerhörter Genuß für mich werden . . . Sagte ich Ihnen schon einmal, daß die fabelhaft wilde Gralsbotin ein und dasselbe Wesen mit dem verführerischen Weibe des zweiten Aktes sein soll? Seitdem mir dies aufgegangen, ist mir fast alles an diesem Stoffe klar geworden."

Erst fünf Jahre später ging Wagner, dem Wunsche König Ludwigs gehorchend, an die Ausarbeitung des Entwurfes, der dann in seinen wesentlichsten Zügen unverändert blieb. Die wichtigste Abweichung davon, welche die Dichtung aufweist, findet sich im zweiten Akt, wo im Entwurf Parsifal dem Klingsor die heilige Lanze entreißt, während im Gedicht Klingsor sie auf ihn schleudert, sie aber über seinem Haupte schweben bleibt. — Daß Wolframs Gedicht nicht die einzige Quelle blieb, aus der Wagner schöpfte, ist selbstverständlich; wenn er beispielsweise einmal Mathilde Wesendonk mitteilt, der Gral sei nach seiner Auffassung die Trinkschale des Abendmahls, in welcher Joseph von Arimathia das Blut des Heilands am Kreuze auffing, so hat sein Gedächtnis ihn getäuscht, denn diese Deutung hat er dem Robert de Boron entnommen, der sich wiederum auf Chrestien de Troyes (gestorben um 1200) „Li Contes del Graal" stützt.

Es wird dem Leser aufgefallen sein, daß ich bis dahin bald von Parcival, bald von Parzival gesprochen habe, während Wagner sein Werk Parsifal genannt hat. In der Tat braucht auch Wagner die älteren Fassungen des Namens bis 1877, dann aber ließ er sich durch das Studium der einschlägigen Schriften von Joseph von Görres belehren, daß der Name aus dem Arabischen Fal parsi, das in wörtlicher Übersetzung „der reine Tor" bedeutet, entnommen sei, und wie er Kundry sagen läßt: „Fal parsi, dich reinen Toren, Parsifal, so rief, da in arabschem Land er schied, sein Vater Gamuret dem Sohne zu", so übernahm er mit der Deutung auch die Form des Namens. Doch hat die Wissenschaft sich im allgemeinen gegen diese Ableitung ausgesprochen und glaubt, daß der Name keltischen Ur-

sprunges sei und so viel als Becherträger bedeute, während andere ihn wieder mit Taldurchdringer übersetzen.

Übrigens wird auch das Wort Gral in zwiefacher Weise erklärt. Wagner selbst entschied sich für die Ableitung von Sang Réal (das wirkliche Blut), woraus San Greal — Sankt Gral, der heilige Gral, entstand; andere führen es auf das provenzalische Grazal zurück, das mit dem lateinischen gradalis gleich cratalis, von crater, Mischgefäß, zusammenhängt, wonach also Gral nichts anderes, als eine Schale oder Schüssel wäre.

Das Gedicht. Erster Aufzug: Waldgegend in der Nähe der Gralsburg Monsalvat. Gurnemanz, einer der Ritter des Grals und zwei jugendliche Knappen sind schlafend unter einem Baum gelagert. Von der Gralsburg her tönt der feierliche Morgenweckruf der Posaunen. Gurnemanz erwacht, weckt die Knappen und alle drei senken sich zur Andacht auf die Knie. Da stürzt hastig, fast taumelnd Kundry in wilder Kleidung, das Gesicht von schwarzem Haar umwallt, herein. Mit abgerissenen Worten drängt sie Gurnemanz ein kleines Kristallgefäß auf — ein Balsam ist's, vom fernen Arabien geholt, ob er dem König Heilung bringe. Müde wirft sie sich zu Boden. Und schon naht ein Zug von Knappen und Rittern, die Sänfte tragend und geleitend, in welcher Amfortas ausgestreckt liegt. Ach, er weiß wohl, kein Balsam kann sein Leiden lindern — einer nur vermag es, der eine, den der Himmel selbst ihm verheißen: durch Mitleid wissend der reine Tor! Nur zum Dank für ihre Treue, will er Kundrys Mittel noch versuchen. Wild unruhig, am Boden sich wälzend, stöhnt sie dazwischen: „Nicht Dank! Was wird es helfen? Nicht Dank!" Schwermütig sieht Gurnemanz dem König, der zum Bad im See getragen wird, nach, einer der Knappen aber ruft Kundry zu: „He! du da! was liegst du dort, wie ein wildes Tier?" „Sind die Tiere hier nicht heilig?" fragt sie dagegen. Gurnemanz verweist ihn, denn nie hat der Gral eine treuere, eifrigere Dienerin gehabt. Freilich, ob's ihre Schuld, die den Rittern schon manche Not gebracht, wer kann es sagen? Oft, wenn sie ihnen lange fern blieb, brach wohl ein Unglück herein. Titurel, als er Monsalvat erbaute, fand sie schlafend, erstarrt, wie tot im Gestrüpp. So fand auch er sie wieder, als das Unheil kaum geschehen, das ihren König Amfortas

siech an Leib und Seele, ihnen heimsandte. Er selbst, Gurnemanz, sah ihn, den heiligen Speer schwingend, nach Klingsors Zauberschloß ziehen; da aber entzückte ihn ein furchtbar schönes Weib, daß er trunken in ihren Armen lag und der Speer ihm entsank. Klingsor ergriff ihn, lachend entschwand er damit — in des Königs Seite aber brannte die Wunde, die er ihm geschlagen, und die nie sich schließen will.

Die Knappen möchten mehr noch von Klingsor wissen und Gurnemanz erzählt: Titurel, dem frommen Helden, hatten in heilig ernster Nacht des Heilands Boten das Weihgefäß gebracht, daraus er beim letzten Liebesmahle trank, darein am Kreuz auch sein göttlich Blut floß — zusammen mit dem Speer, der dem Erlöser die Wunde stach, gaben sie es in des Königs Hut. Der baute die Burg, darin die Ritter, die zu seinem Dienst erkoren, mit ihm es hüten, die Burg, die auf Pfaden nur, die kein Sünder findet, zu erreichen ist. Auch Klingsor, der Zauberer, wollte in die heilige Brüderschaft aufgenommen sein, und weil nur Reinen das vergönnt, verstümmelte er sich selbst, wähnend so das sündige Begehren in sich zu ertöten. Verachtungsvoll stieß Titurel ihn zurück. Da schuf Klingsor rachebrütend sich die Wüste zum Wonnegarten, drin teuflisch wilde Frauen wachsen — schon manchen der Ritter haben sie in ihre Netze gelockt. Amfortas, dem sein greiser Vater Titurel die Herrschaft übergeben, zog endlich selbst aus, der Zauberplage Einhalt zu tun — ohne den Speer, zu Tode wund, kehrte er zurück. Und einst, als er in inbrünstigem Gebet vor dem Grale lag, da wurde ihm die Botschaft zuteil:

„Durch Mitleid wissend
Der reine Tor,
Harre sein,
Den ich erkor.“

Tief ergriffen wiederholen die Knappen diese Worte. Da hört man Geschrei vom See her — ein heiliger Schwan ward von einem Pfeil getroffen. Schon trägt man den Getöteten herbei und zugleich kommt inmitten einer Schar erregter Ritter und Knappen ein Jüngling. Freimütig bekennt er, daß er es war, der den Pfeil abschoß — trifft er doch im Fluge alles, was da fliegt. Zornig bedeutet ihm Gurnemanz, was er getan — hier im

heiligen Wald zu morden! Und er weist ihm das blutgefleckte Gefieder, den matt hängenden Flügel, das gebrochene Auge des schönen Tieres, und eindringlich fragt er ihn, ob er seiner Sündentat inne werde? Mit wachsender Ergriffenheit hat Parsifal ihm zugehört, jetzt zerbricht er seinen Bogen und schleudert die Pfeile von sich, und als Gurnemanz ihn fragt, wie er so große Schuld begehen konnte, da antwortet er: „Ich wußte sie nicht.“ Wo er her sei, fragt ihn Gurnemanz weiter, wer sein Vater, wer ihn des Wegs gesandt, welches sein Name? Doch Parsifal hat nur eine Antwort: „Ich weiß es nicht.“ Nur, daß er eine Mutter hatte, die Herzeleide hieß, weiß er. Da ruft Kundry mit rauher Stimme dazwischen: „Erschlagen im Kampf ward Gamuret, sein Vater; vor gleichem frühen Tod ihn zu bewahren, zog Herzeleide ihren Sohn fern der Menschen Stätten auf.“ Und jetzt erzählt Parsifal weiter, wie einst glänzende Männer am Waldsaume vorbeizogen, denen folgte er, bergauf, talab. Und wieder schaltet Kundry ein: „Den mutigen Knaben fürchteten alle, die Bösen zumal.“ Waren sie böse, die mich bedrohten? fragt Parsifal — wer ist gut? „Deine Mutter“, erwiderte ihm Gurnemanz, und Kundry setzt hinzu: Seine Mutter ist tot, sterbend trug sie Kundry den letzten Gruß für ihn auf. Wütend springt Parsifal auf sie zu, mit Mühe nur kann Gurnemanz sie aus seinen Händen befreien, dann steht der Knabe lange wie erstarrt da, endlich gerät er in heftiges Zittern und ruft: „Ich verschmachte.“ Eilig bringt Kundry ihm Wasser und Gurnemanz lobt sie: „So recht! das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt.“ Traurig aber antwortet sie: „Nie tu' ich Gutes; — nur Ruhe will ich, nur Ruhe! Ruhe, ach der Müden! — Schlafen! — O, daß mich keiner wecke!“ Dann scheu auffahrend: „Nein! nicht schlafen! Grausen faßt mich!“ Heftig zitternd stößt sie einen dumpfen Schrei aus: „Machtlose Wehr: die Zeit ist da, schlafen — schlafen — ich muß.“ Hinter einem Gebüsch sinkt sie zusammen. Gurnemanz aber fordert Parsifal auf, mit ihm zu gehen; zum frommen Mahle wolle er ihn geleiten, denn, wenn er rein, werde der Gral ihn tränken und speisen. „Wer ist der Gral?“ fragt Parsifal. „Das sagt sich nicht“, erklärte ihm Gurnemanz:

„Doch bist du selbst zu ihm erkoren,
Bleibt dir die Kunde unverloren —

Und sieh'! —
Mich dünkt, daß ich dich recht erkannt:
Kein Weg führt zu ihm durch das Land,
Und niemand könnte ihn beschreiten,
Den er nicht selber mocht' geleiten."

Allmählich, während Gurnemanz und Parsifal zu schreiten scheinen, verwandelt sich die Szene: der Wald verschwindet, in Felsenwänden öffnet sich ein Tor, das die beiden aufnimmt. Dann werden sie wieder in aufsteigenden Gängen sichtbar, man hört näher und näherkommendes Glockengeläute. Endlich sind sie in einem mächtigen Saal angelangt, welcher nach oben in eine hochgewölbte Kuppel, durch die das Licht einzig eindringt, sich verliert.

Gurnemanz wendet sich zu Parsifal:

„Jetzt achte wohl und laß mich sehn,
Bist du ein Tor und rein,
Welch' Wissen dir auch mag beschieden sein."

In feierlichem Zuge schreiten die Ritter des Grales herein und reihen sich unter frommen Gesängen um zwei lange Tafeln — aus der äußersten Höhe der Kuppel tönen Knabenstimmen herab:

„Der Glaube lebt;
Die Taube schwebt,
Des Heilands holder Bote.
Der für uns fließt,
Des Weins genießt,
Und nehmt vom Lebensbrote!"

Jetzt wird auf einer Sänfte Amfortas hereingebracht, vor ihm her tragen Knaben einen verdeckten Schrein. Aus einer gewölbten Nische, wie aus einem Grabe heraus, hört man die Stimme des alten Titurel:

„Mein Sohn Amfortas! bist du am Amt?
Soll ich den Gral heut noch erschau'n und leben?"

Da schreit Amfortas in Verzweiflung auf — ach, keiner, keiner ermißt die Qual, die des Heiligtumes Anblick ihm weckt, denn er bedeutet ja Leben und ihm kann eines nur frommen — der Tod. Wie in einer Vision, sieht er den Akt der Gralsenthüllung vor sich gehen: ein Lichtstrahl senkt sich

herab, die Hülle fällt, mit leuchtender Gewalt erglüht der Schale heiliger Gehalt. Und wie er im Weine das heiligste Blut genießt, ist's, als ströme es in sein Herz, daß das eigene in wahnsinniger Flucht in die Welt der Sündensucht sich ergießen muß. Da bricht sie auf, die Wunde, die desselben Speeres Spitze schlug, die einst den Heiland traf und:

„Das heiße Sündenblut entquillt
Ewig erneut aus des Sehnens Quelle,
Das, ach! keine Büßung je mir stillt!"

Ohnmächtig sinkt er zurück, aus der Kuppel aber erklingt es leise:

„Durch Mitleid wissend
Der reine Tor,
Harre sein,
Den ich erkor."

Allmählich erholt sich Amfortas wieder, der Gral wird enthüllt und immer dichtere Dämmerung breitet sich über den Saal. Plötzlich fällt ein blendender Lichtstrahl von oben auf die Schale, die immer stärker in leuchtender Purpurfarbe erglüht. Amfortas erhebt sie und schwenkt sie sanft nach allen Seiten, während alle andächtig in die Knie fallen. Dann setzt er sie nieder und indes die tiefe Dämmerung wieder entweicht, erblaßt das Heiligtum immer mehr. Nachdem es wieder im Schrein verschlossen, verteilen die Knaben Brot und Wein, von denen die Ritter genießen. Gurnemanz lädt auch Parsifal an seine Seite ein — doch der steht, wie gänzlich entrückt, stumm da; nur einmal, bei dem stärksten Klagerufe des Königs, hat er eine heftige Bewegung nach dem Herzen gemacht. Als jetzt das heilige Mahl beendet ist, tritt Gurnemanz unwillig zu ihm: „Was stehst du noch da? weißt du, was du sahst?" und als Parsifal nur ein wenig das Haupt schüttelt, da ruft er zornig: „Du bist doch eben nur ein Tor" und stößt ihn durch eine kleine Tür hinaus. Aber aus der Höhe erschallt es leise: „Durch Mitleid wissend der reine Tor", und verheißungsvoll antwortet der Chor: „Selig im Glauben!"

Zweiter Aufzug: Klingsors Zauberschloß.

In dunkelm Turm sitzt Klingsor vor einem Metallspiegel. Schon sieht er den kindisch jauchzenden Toren nahen; längst auch hält seine Macht

Kundry im Todesschlaf fest, nun heißt es, den Krampf ihr zu lösen! Geheimnisvoll erschallt sein Beschwörungswort und in bläulichem Lichte erscheint ihre Gestalt. Als erwachte sie eben aus tiefstem Schlaf, stößt sie einen gräßlichen Schrei aus. Klingsor aber höhnt sie, die dem Rittergesipp diene, den keuschen Rittern, deren keiner doch ihr zu widerstehen vermag! Heut' gilt's, den Gefährlichsten zu besiegen, den Toren, den der Torheit Schild schirmt!

Vergeblich wehrt sie sich, sie ist machtlos gegen ihn, der gegen ihre Versuchung gefeit ist. Spottend erinnert er sie an Amfortas, und wild jammert sie: „Schwach auch er! Schwach alle! Meinem Fluche mit mir alle verfallen!" Da lockt er sie:

„Wer dir trotzte, löste dich frei:
Versuch's mit dem Knaben, der naht!"

Und als sie sich weigert, da reizt sie sein Wort: „Er ist schön, der Knabe!" Laut tönt sein: „Ihr Wächter, Ritter auf! Feinde nah!" Und nun beschreibt er von der Turmmauer herab, wie sie zum Schutz ihrer schönen Teufelinnen herausstürmen; doch der Fremde fürchtet sich nicht — dem Helden Ferris entreißt er die Waffe, die führt er nun wider den Schwarm, bis sie feige fliehen. Unheimlich lachend folgt Kundry seiner Beschreibung, als er sich jetzt zu ihr wendet, entschwindet sie mit einem krampfhaften Wehgeschrei. Der Turm versinkt mit Klingsor und an seiner Stelle steigt der Zaubergarten auf und erfüllt die Szene mit seiner üppigen Blumenpracht. Auf der Mauer steht Parsifal und blickt staunend auf die schönen Mädchen, die von allen Seiten, ihre Geliebten suchend, hinzustürzen. Doch rasch sind sie versöhnt, als sie den schönen Knaben sehen, und mit minnigem Werben möchte jede ihn für sich gewinnen. Da ruft es plötzlich: „Parsifal!" Betroffen steht er still. „Parsifal?" So hatte die Mutter ja ihn einst träumend genannt. Und wieder ruft es: „Hier verweile! Dich grüßet Wonne und Heil zumal!" Widerstrebend nur entfernen sich die Mädchen, und jetzt wird auf einem Blumenlager Kundry, in ein jugendliches Weib von höchster Schönheit verwandelt, sichtbar.

Noch steht Parsifal ferne: „Riefest du mich Namenlosen?" Und sie:

„Dich nannt' ich, tör'ger Reiner,
‚Fal parsi' —
Dich reinen Toren, Parsifal."

Und nun erzählt sie ihm von seinem Vater Gamuret, von seiner Mutter Herzeleide, wie sie um ihn nur gelebt und gesorgt, und wie, da er verschwunden, das Leid ihr Herz brach.

Von Schmerz überwältigt sinkt Parsifal unter verzweifelten Selbstanklagen zu ihren Füßen nieder. Sie aber schlingt tröstend die Arme um seinen Nacken, und als Muttersegens letzten Gruß drückt sie ihm der Liebe ersten Kuß auf die Lippen.

Da fährt Parsifal plötzlich mit einer Gebärde höchsten Schreckens auf. Er drückt die Hände gewaltsam aufs Herz, als wolle er einen zerreißenden Schmerz bewältigen.

„Amfortas! die Wunde —
Sie brennt in meinem Herzen!"

Ihm ist, als blutete die Wunde, die er bluten sah, nun ihm selbst! Doch nein! nicht die Wunde — der Brand im Herzen ist es, das furchtbare Sehnen, das alle Sinnen faßt und zwingt:

„O — Qual der Liebe! —
Wie alles schauert, bebt und zuckt
In sündigem Verlangen!"

Ihm ist, als sähe er es wieder vor sich, das Heilsgefäß, als vernehme er die Klage um das verratene Heiligtum. „Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!" so klang die Gottesklage. Und er? Zu wilden Knabentaten zog er hin. Verzweiflungsvoll stürzt er auf die Knie:

„Erlöser! Heiland! Herr der Huld!
Wie büß' ich Sünder solche Schuld?"

In leidenschaftlicher Bewunderung schaut Kundry auf ihn, mit verführerischen Liebkosungen sucht sie ihn zu umgarnen. Doch er sieht nur den kranken König: so hatte sie ja auch dem gelächelt, so ihn umschlungen, so ihn geküßt — und heftig stößt er sie von sich: „Verderberin! weiche von mir!" Sie aber fleht ihn an, nicht anderer Schmerzen nur, auch die ihren mitzufühlen. Ach, er kennt ja den Fluch nicht, der sie verfolgt, endlos

verfolgt, seit jener Stunde, da sie den Erlöser am Kreuze sah und — lachte. Da traf sie sein Blick — nun sucht sie diesen Blick von Welt zu Welt, kann nicht weinen, nur lachen, lachen!

„Den ich ersehnt in Todesschmachten, . . .
Laß mich an seinem Busen weinen,
Nur eine Stunde mich dir vereinen . . .“

Er aber weiß: in Ewigkeit wär' er verdammt, wie sie, vergäße er für eine Stunde nur in ihren Armen seiner Sendung — auch ihr will er das Heil bringen, — doch nur, wenn sie dem wilden Sehnen entsagt, kann es ihr werden.

„Laß mich dich Göttlichen lieben, Erlösung gabst du dann mir“, fleht sie, doch heftig stößt er sie zurück: Lieb' und Erlösung sollen ihr lohnen, wenn sie ihm zu Amfortas den Weg zeige. Da schreit sie wie im Wahnsinn auf — nie, nie soll er den Weg, den er sucht, finden! und in wütendem Rasen ruft sie Klingsor zur Hilfe herbei. Der erscheint auf der Burgmauer mit dem heiligen Speer und schleudert ihn auf Parsifal — aber über seinem Haupte bleibt er in der Luft schweben. Parsifal faßt ihn und schwingt ihn, die Gestalt des Kreuzes bezeichnend. Wie durch ein Erdbeben versinkt das Schloß, der Garten liegt zur Einöde verdorrt, Kundry ist mit einem Schrei zu Boden gestürzt; von der Höhe der Mauertrümmer aber ruft Parsifal ihr zu:

„Du weißt —
Wo einzig du mich wieder siehst.“

Dritter Aufzug: Freie anmutige Frühlingsgegend, im Gebiete des Grales. Aus einer schlichten Einsiedlerhütte tritt Gurnemanz, zum Greise gealtert. Aus einer dichten Dornenhecke hat er Stöhnen gehört, er reißt das Gestrüpp auseinander und entdeckt Kundry. Er zieht die Erstarrte, Leblose aus dem Gebüsch hervor, reibt ihr Hände und Schläfe bis sie endlich erwacht. Sie ist jetzt wieder die wilde Gralsbotin des Anfangs und erhebt sich, um sofort wie eine Magd an die Bedienung zu gehen.

Da naht langsam vom Walde her ein Fremder. Er ist ganz in schwarzer Waffenrüstung; mit geschlossenem Helme und gesenktem Speer schreitet er

träumerisch zögernd daher und setzt sich auf einen Rasenhügel an der Quelle nieder. Gurnemanz begrüßt und fragt ihn, ob er verirrt sei? Nur ein Kopfschütteln antwortet ihm. Da bedeutet ihm Gurnemanz, daß er an geweihtem Ort sei, wo man nicht mit Waffen einherziehe und gar heute, am allerheiligsten Karfreitag.

Schweigend legt der Fremde die Waffen ab, stößt den Speer in den Boden und kniet davor im Gebet nieder. Voll Staunen und Rührung betrachtet ihn Gurnemanz, denn nun erkennt er ihn: der Tor ist's, den er damals zürnend fortwies, und auch den Speer, den lange vermißten, erkennt er wieder. Nun grüßt auch Parsifal ihn: in pfadlosen Irren hat Kundrys Fluch ihn umhergejagt, zahllose Nöte und Kämpfe hatte er zu bestehen, Wunden jeder Wehr gewann er, um das Heiligtum heil zu bergen. „O Wunder! heilig, hehrstes Wunder!" so ruft Gurnemanz in frommer Begeisterung aus. Ach, die Ritterschaft bedarf des Heiles, das er bringt! Denn seit jenem Tage, als Parsifal von ihnen ging, begehrt Amfortas in wildem Trotz nur noch den Tod; verschlossen im Schrein bleibt der Gral, der lebenspendende, die heilige Speisung ist den Rittern versagt; darob ist ihre Kraft versiecht, bleich und elend wanken sie umher. Titurel aber, den nur des Grales Anblick am Leben erhielt, starb, ein Mensch wie alle. Heißer Schmerz erfaßt Parsifal, wie ohnmächtig droht er umzusinken. Gurnemanz und Kundry wenden ihn sanft zum Rand des Quelles, und während Kundry ihm die Füße badet, fragt er, ob Gurnemanz ihn heute noch zu Amfortas geleiten werde. „Gewißlich", antwortet Gurnemanz, die Totenfeier seines lieben Herren rufe ihn selbst dahin, und heute wolle ja auch Amfortas seines lang versäumten Amtes noch einmal walten und den Gral enthüllen. — Kundry hat unterdessen den Inhalt eines goldenen Fläschchens über Parsifals Füße gegossen, die sie nun mit ihrem Haar abtrocknet. Gurnemanz aber salbt sein Haupt und begrüßt ihn feierlich als König.

Unvermerkt schöpft Parsifal jetzt Wasser aus dem Quell, neigt sich zu der noch vor ihm knienden Kundry und benetzt sie damit:

„Mein erstes Amt verricht' ich so: —
Die Taufe nimm
Und glaub' an den Erlöser!"

heftig weinend senkt sie das Haupt zur Erde. Er aber blickt mit sanfter Entzückung auf Wald und Wiese:

„Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!"

Und Gurnemanz erklärt: Das ist Karfreitagszauber, Herr! Halm und Blume merkt es, daß heut der Mensch, frei von Sündenangst, durch Gottes Liebesopfer rein und hell, sie nicht zertritt, sondern mit sanftem Schritt sie schont; das dankt nun alle Kreatur.

Dann wird Parsifal von Gurnemanz in den Waffenrock und Mantel des Gralsritters gekleidet und von ihm und Kundry zur Burg geleitet.

Dort in der Gralshalle sehen wir, wie von der einen Seite Amfortas, von der anderen der Sarg mit der Leiche Titurels, „dem Gott selbst sich einst zur Pflege gab", hereingetragen wird. Hochauf richtet sich Amfortas von seinem Lager: Zu ihm, dem Vater, dem er den Tod gegeben, fleht er, wenn nun er den Erlöser selbst erschaue, von ihm den Tod für den Sohn zu erbitten, den Tod als einzige Gnade. — Erregt umringen ihn die Ritter: „Enthüllet den Schrein, walte des Amtes!" Da stürzt sich Amfortas in Verzweiflung unter sie:

„Nein, nicht mehr! Ha!
Schon fühl' ich den Tod mich umnachten —
Und noch einmal soll ich ins Leben zurück?"

Er reißt sich das Gewand auf:

„Hier bin ich, — die offne Wunde hier!
Heraus die Waffen! Taucht eure Schwerter
Tief — tief hinein, bis ans Heft!"

Alle sind scheu vor ihm zurückgewichen — da plötzlich steht Parsifal, der unbemerkt mit Gurnemanz und Kundry eingetreten ist, vor ihm und berührt mit der Spitze des heiligen Speeres seine Seite:

„Nur eine Waffe taugt: —
Die Wunde schließt
Der Speer nur, der sie schlug.
Sei heil, entsündigt und gesühnt!
Denn ich verwalte nun dein Amt!"

Dann befiehlt er, den Gral zu enthüllen. Die Knappen öffnen den Schrein,

Parsifal entnimmt ihm den Gral und versenkt sich unter stummem Gebet in seinen Anblick. Der Gral erglüht, eine Glorienbeleuchtung ergießt sich über alle. Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über Parsifals Haupt, Kundry sinkt, mit dem Blick zu ihm auf, entseelt vor ihm zu Boden, Amfortas und Gurnemanz huldigen ihm kniend — aus der Höhe tönt es kaum hörbar leise herab:

„Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!"

Wie der Leser schon aus den gegebenen Proben ersehen haben wird, hat Wagner sich im Parsifal einer Mischung von ganz freien, allitterierten und gereimten Versen bedient, wobei die letzteren fast durchgängig auf den Höhepunkten der Dichtung eintreten, die Allitteration ganz selten nur von jener eigentümlich malerischen Kraft, wie im Ring ist und oft mehr durch den Zufall als die dichterische Absicht herbeigeführt zu sein scheint. — Der Natur des Stoffes entsprechend ist auch die Sprache schwer und dunkel, bisweilen etwas gesucht im Ausdruck (die Blumen, die „süchtig" ihn umrankten) und gequält im Reim:

„(Kannst du uns nicht lieben und minnen,
Wir welken und sterben dahinnen)",

dagegen von großer dichterischer Schönheit an einigen Stellen der Szene zwischen Parsifal und Kundry und besonders in der schon 1857 gedichteten Erklärung des Karfreitagszaubers.

Daß es dem Gedicht nicht an Längen fehlt, die durch den meist gleichmäßig ernst getragenen Charakter der Musik noch mehr als solche empfunden werden, kann nicht geleugnet werden; ganz besonders macht sich das in der ersten Hälfte des ersten Aktes vor dem Erscheinen Parsifals bemerkbar. Die Art, wie dieser eingeführt wird, bedeutet einen überaus glücklichen dramatischen Zug. Parsifal hat ohne Bedenken den Schwan erlegt, als aber Gurnemanz ihm das gebrochene Auge, das blutgetränkte Gefieder des schönen Tieres weist, da packt Mitleid sein Herz, er zerbricht seinen Bogen, und als Gurnemanz ihn fragt, wie er so große Schuld begehen

konnte, da erwidert er: „Ich wußte sie nicht." Nun ist er durch Mitleid wissend geworden. Fern den Stätten der Menschen ist er aufgewachsen, unberührt von ihren Lastern und ihrer Erkenntnis — so ist er rein geblieben und ein Tor. Gurnemanz ahnt, daß er in ihm den vor sich sehe, von dem die Weissagung sprach. Aber seine Hoffnung, daß ihn auch im Anblick des leidenden Königs das Mitleid wissend machen werde, wird getäuscht: so hohe Erkenntnis kann nur aus eigenem Miterleben, Mitleiden geboren werden, und wie sollte er, der Knabe, in dessen Herzen das sinnliche Begehren noch unerweckt schlummert, des Königs Selbstanklagen verstehen können? Erst als auch er in Kundrys Armen das furchtbare Sehnen, das alle Sinne ihm faßt und zwingt — als er selbst die Qual der verlangenden Liebe an sich erfährt, da erst begreift er des Königs Sünde und Strafe. Und da wird ihm auch klar, daß er demselben Fluch verfallen sein müsse, wenn er dem wilden Drange des Blutes nachgebe, daß ihm nur aus der Kraft der Entsagung die Kraft der Erlösung erwachsen könne. So bleibt er — ein Tor nicht länger — rein, weil das Mitleid ihn wissend gemacht hat. Indem er aber den höchsten Sieg, der dem Menschen beschieden ist, den über sich selbst, erringt und sich so stärker zeigt als Amfortas, „des siegreichsten Geschlechtes Herr", tritt er notwendig an dessen Platz, der Speer, das Zeichen der Königswürde des Grals, verwundet ihn nicht, sondern bietet sich selbst seiner Hand dar. Sein Beispiel aber (als des ersten, der der Versuchung nicht erlegen ist) und die damit geschaffene Gewißheit, daß ein solcher Sieg erkämpft werden kann, wirkt befreiend und erlösend auf alle. Der Entsagungsakt des einen wird zur Tat der Welterlösung und die Berührung mit ihm, dem Makellosen, übt reinigende Kraft auch auf den Sünder aus — so vermag Parsifal den König zu heilen und Kundry von dem Fluch, der auf ihr lastet, zu befreien.

Man sieht, wie ganz anders geartet das Menschheitsideal Wagners hier ist, als das im Siegfried gezeichnete. Was wir über oder gegen diesen, oder besser gegen die Deutung, die Wagner seiner Gestalt gegeben hat, sagten, findet die denkbar vollständigste Bestätigung in der des Parsifal. Für Siegfried ist der sinnliche Trieb das höchste Gebot, Parsifal ringt sich zur Manneswürde durch, indem er ihn bekämpft; Siegfrieds Handeln ist durchweg

von unverfälschtestem Egoismus geleitet, Parsifal hingegen erkennt sein Heil in der Unterdrückung des Ich zum Wohl der anderen; Siegfrieds Stärke ruht in seinem Nichtwissen, Parsifals erwächst gerade aus dem Wissen; und als letztes Ergebnis geht Siegfried zugrunde, weil er blind dem selbstischen Naturtriebe folgte, Parsifal aber steigt zu höchster Macht empor, weil er ihm widerstand!

Man hat den Parsifal angegriffen, weil man darin eine Absage an das, was Feuerbach „die gesunde Sinnlichkeit" genannt hatte, sah. Nietzsche ging so weit, ihn „ein Werk der Tücke, der Rachsucht, der heimlichen Giftmischerei gegen die Voraussetzungen des Lebens, ein schlechtes Werk" zu nennen und kommt zu dem paradoxen Schluß: „Die Predigt der Keuschheit bleibt eine Aufreizung zur Widernatur: ich verachte jedermann, der den Parsifal nicht als Attentat auf die Sittlichkeit empfindet." Predigte der Parsifal in der Tat die absolute Keuschheit, die letzte Konsequenz der Verneinung des Lebens, so müßte man Nietzsche unbedingt zustimmen! Aber tut er das? Nicht sie, sondern die Bezwingung unreiner Begierden ist es, was von den Gralsrittern gefordert wird; nicht dem reinen Liebesempfinden, das im Liebesgenuß nur seinen letzten ekstatischsten Ausdruck findet, sollen sie absagen, sondern dem ungebändigten Lustbegehren, dem Lieben und Besitzen eins ist: Titurel, der Reinste, dem einst die Engel sich neigten, zeugt ja den Amfortas, wie später Parsifal den Lohengrin.

Vielleicht die eigentümlichste Schöpfung Wagners ist Kundry, Büßerin und Dämon zugleich, nach dem Himmel verlangend und der Hölle dienend, „in höchsten Heiles heißer Sucht, nach der Verdammnis Quell" schmachtend, Verkörperung jenes Zwiespaltes in der menschlichen Natur, jener zwei Seelen, von denen Goethe sagte:

„Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen."

Alt, wie die zum Bewußtsein erwachte Menschheit, ist dieser Zwiespalt, alt wie er, auch Kundry. Sie war es, die als Herodias das Haupt des Täufers forderte, sie war es, die den Heiland am Kreuze sah und — lachte; da

traf sie sein Blick und vor diesem gotterfüllten Heilandsblick durchzuckte sie die Erkenntnis ihrer Sündhaftigkeit. Nun muß sie von Welt zu Welt diesen Blick suchen, nur in ihm kann sie Vergebung, Ruhe finden, nun wird, was ihr Vergehen war, auch ihre Strafe: wie jenes Lachen der Ausdruck eines des Mitleids, der Liebe baren Herzens war, so muß sie nun durch die Jahrhunderte schreiten, Liebe suchend und nimmer findend. Und dieses unstillbare Sehnen macht sie zum willenlosen Werkzeug in der Hand des einen, der ihre Sinnenlust aufzupeitschen und doch selbst ihr zu widerstehen weiß: Klingsors, des Selbstverstümmelten. Viele schon hat sie in ihre Umarmung gelockt, doch was sie begehrte, ward ihr nicht — keiner gab ihr Liebe, nur Stillung des eigenen Verlangens suchten sie bei ihr. Nur einer kann den Fluch von ihr nehmen, der eine, der ihren sündigen Lockungen widerstehend, sich ihr in selbstloser, unirdischer Liebe zuneigte. Nicht aus dem Kuß sinnlicher Leidenschaft, sondern aus dem des vergebenden, liebenden Mitleids kann ihr Erlösung erblühen, nur wer mit dem Blick des Heilands auf sie schaut, des Reinen, des Verzeihenden, nur der löst sie frei!

Kundry ist die Vertreterin des willenlosen Instinktes, der Sünde, die, was sie berührt, verunreinigt, Parsifal der Vertreter der willenskräftigen Selbstzucht, der Reinheit, die, was sie berührt, entsühnt. Es ist ein Kampf zweier Prinzipien, und das Gute siegt, weil es der Stärke, das Böse unterliegt, weil es der Schwäche entstammt. —

Wir wollen auf die vielfachen Kontroversen religiösen und anderen Inhalts, die sich an das Werk geknüpft haben, nicht eingehen — es hat sie sämtlich überdauert, und mit der tiefen Wirkung, die es auf alle übt, die ihm offenen Gemütes nahen, die schlagendste Widerlegung aller Angriffe gegeben. Nur ein Einwurf soll berührt werden, weil er Wagner ungerechterweise in direkten Widerspruch mit sich selbst setzen möchte: Es wird gesagt, Klingsor hätte den Speer nicht auf Parsifal schleudern dürfen, denn er wisse, daß er nur den Unreinen verwunden könne; man hat hierin ein schweres Vergehen gegen die dramatische Logik gesehen. Worauf aber gründet sich die Annahme, daß der Speer machtlos gegenüber dem Reinen sei? Auf das einzige kleine Wörtlein „so“ in den Worten Klingsors:

„Der Festeste fällt,
Sinkt er dir in die Arme,
Und so verfällt er dem Speer."

Ich habe selbst bei früheren Gelegenheiten Wagner mehrfach Widersprüche nachgewiesen und auf Fehler in der dramatischen Anlage seiner Werke hingedeutet. Aber es ist ein anderes, ob ein dramatisches Motiv in einer ganz bestimmten und aufs nachdrücklichste ausgesprochenen Absicht hingestellt wird und die Wirkung eine ihr geradezu entgegengesetzte ist (wie das z. B. mit der Gestalt des Wotan im „Siegfried" der Fall ist) oder ob ein Motiv so leicht angedeutet ist, daß es nur den allerwenigsten zum Bewußtsein kommt und nicht einer von tausend Hörern den angeblichen Widerspruch bemerkt. Das letztere aber ist, was sich hier tatsächlich ereignet: Nichts sonst in dem ganzen Gedicht hebt den fraglichen Punkt als ein irgendwie wichtiges Motiv hervor und das Wunder selbst ist ja durch unsere Auslegung hinreichend erklärt. Und sollte Wagner einen Widerspruch nicht bemerkt haben, der so einfach zu beseitigen war? Man lese statt „so" in den oben zitierten Versen „dann" und das ganze Problem fällt in sich zusammen. Unabweisbar drängt sich die Frage auf, ob denn überhaupt ein Widerspruch vorhanden sei, ob das Wörtchen „so" nicht auch anders verstanden werden könne? Man will es im Sinne von „dadurch" deuten — aber könnte es nicht ebensogut nur heißen: „Und so, d. h. während er in deinen Armen ruht, trifft ihn der Speer?" Liest man die Verse im ersteren Sinne, so legt man unwillkürlich den Akzent auf die Worte „verfällt und Speer", liest man sie im anderen Sinne, so betont man das „so". Und das letztere ist das, was Wagner selbst in der Musik getan hat! Vielleicht wird man sagen, Klingsor hätte ja dann auch vorher schon Parsifal treffen können; doch gerade das ist seine Lust, die vom Gral Auserkorenen (zu denen ja auch Parsifal, der den Weg zu ihm fand, gehört), die „Keuschen, Reinen", der Verführung erliegen zu sehen!

Genug — der Leser wird die Empfindung haben, daß es sich hier um haarspalterische Unterscheidungen handelt, es geht dem Verfasser selbst nicht anders. Aber es lag ihm daran, ein Beispiel der seltsamen, weit hergeholten Argumente, mit denen man Wagner zu bekämpfen versucht hat,

beizubringen. — Und damit wollen wir uns wieder zu dem Werk selbst wenden.

Noch ein vielfach mißverstandenes Wort bedarf der Erklärung, das „Erlösung dem Erlöser", mit dem das Ganze endet. Man hat in dem erlösten Erlöser Parsifal sehen wollen und doch geht für den aufmerksamen Leser aus dem Text deutlich hervor, daß nur einer darunter verstanden sein kann — Christus, der Erlöser, selbst! Wenn am Ende des dritten Aufzuges der eine Chor den anderen fragt, wen er im düsteren Schrein berge und trauernd daherführe, so lautet die Antwort:

„Es birgt den Helden der Trauerschrein,
Er birgt die heilige Kraft;
Der Gott selbst einst zur Pflege sich gab,
Titurel führen wir her!"

Und der andere fragt weiter: „Wer hat ihn gefällt, der den Herrn selbst einst beschirmte?" Das heißt nichts anderes, als daß Gott, der Heiland, mit seinem Blut sich selbst in Titurels Hut gab und als Parsifal in Kundrys Armen zum Wissen erwacht, und wie in einer Vision noch einmal den Gral zu sehen vermeint, da schreit er auf:

„Des Heilands Klage da vernehm ich:
‚Erlöse, rette mich
Aus schuldbefleckten Händen!'
So rief die Gottesklage
Furchtbar laut mir in die Seele."

Der Erlöser verlangte nach Erlösung: indem Parsifal ihn aus den unreinen Händen des Amfortas befreite, ist sie ihm geworden! —

Die Musik: Wenn je einem Komponisten eine schwierige Aufgabe gestellt wurde, so geschah es im Parsifal, wo es galt, ein Bühnenwerk zu eindringlichster Wirkung zu bringen und es doch alles Bühnenmäßigen zu entkleiden. Als die Dichtung bekannt wurde — sie erschien im Winter 1877 — erhoben sich laute Stimmen des Protestes dagegen. Man fürchtete, daß ein von kirchlichem Empfinden getragener Stoff durch die Musik und die szenische Darstellung verweltlicht, das Heiligste (Abendmahl, Fußwaschung) profaniert werden würde. Aber man vergaß, daß dieselbe Kraft der Phantasie, die eine Götterwelt glaubhaft den Sinnen darzustellen vermochte,

auch eine *Gotteswelt* in ganzer Reinheit widerspiegeln könne. Sie hat den Meister Töne finden lassen, die wie von dem Geiste des Stoffes durchtränkt und so fern von allem Opernhaften sind, wie es der Inhalt des Gedichtes selbst ist. Und so wie dieses in die rätselhaftesten Tiefen des menschlichen Herzens hinab leuchtet, wie es das ewig Unergründliche, Dualistische der menschlichen Natur zum Angelpunkt hat, so gibt auch die Musik unablässig Rätsel zu raten. Da wechseln Rhythmen und Tonarten fortwährend, da ist von einer durchsichtig klaren Melodik (etwa im Sinne des anderen Gralsdramas, des Lohengrin) kaum die Rede, da schweigt das Gefühl für klanglichen Wohllaut oft ganz, da findet man seitenlang kaum eine Harmonieverbindung, die nicht durch ihre Seltsamkeit verblüffte. Alles ist geheimnisvoll dunkel — aber eines hebt sich leuchtend von dem nachttiefen Hintergrunde ab: die Macht des Glaubens, verkörpert in einer Musik von sieghaft strahlender Klarheit. Und auch da, wo ein natürlich Schönes: das Sinnlich-Berückende holder Weiblichkeit oder der seelenerquickende Frieden der Natur wiedergegeben werden sollen, ist die Musik von zauberhafter Frische und Helligkeit. Aber der Grundton, das, was das Besondere ihres Stiles ausmacht, ist ihr unsinnlicher, erdenferner Charakter. Das ist es, weshalb sie sich dem Stoff so streng anpaßt, das ist es auch, weshalb sie dem auf ganz andere Klangmischungen vorbereiteten Ohre so schwer eingänglich ist.

Für das Vorspiel hat Wagner selbst eine programmatische Erklärung gegeben:

„Liebe — Glaube — Hoffen?"

Erstes Thema: „Liebe".

„Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unserer Liebe willen!"

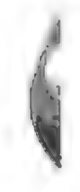
(Verschwebend von Engelstimmen wiederholt.)

„Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr meiner gedenket!"

(Wiederum verschwebend wiederholt.)

Zweites Thema: „Glaube".

„Verheißung der Erlösung durch den Glauben. Fest und markig erklärt sich der Glaube, gesteigert, willig selbst im Leiden. — Der erneuten Ver-



heißung antwortet der Glaube aus zartesten Höhen wie auf dem Gefieder der weißen Taube sich herabschwingend, — immer breiter und voller die menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigster Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther, wie sanft beruhigt aufblickend. Da noch einmal aus Schauern der Einsamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angstschweiß des Ölberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmlischer Segensglut im Kelche auf, über alles, was lebt und leidet, die Gnadenwonne der Erlösung durch die Liebe ausgießend. Auf ihn, der, furchtbare Sündenreue im Herzen, in den göttlich strafenden Anblick des Grales sich versenken mußte, auf Amfortas, den sündigen Hüter des Heiligtumes, sind wir vorbereitet: wird seinem nagenden Seelenleiden Erlösung werden? Noch einmal vernehmen wir die Verheißung und — hoffen!"

Über dem Vorspiel schon liegt die Weihe, die das ganze Werk verklärt; mit den Klängen des Abendmahlsmotivs, das es eröffnet, senkt sie sich auf uns herab, sie allein schon genügen, um jede Empfindung des Opernhaften zu bannen. Das Stück ist von merkwürdiger Einfachheit des Aufbaues: Zweimal hören wir das Abendmahlsmotiv (1), dann, vom Gralsmotiv (2) eingeleitet, das Glaubensmotiv (3), das breit durchgeführt wird, vom stillen Gebet zum überzeugungsfreudigen, lauten Bekenntnis anschwellend, und wieder zum Flüstern herabsinkend, dann folgt wieder Motiv 1, jetzt ebenfalls in vollerer Ausgestaltung, bis es in das Motiv der Sündenqual (4) hineinführt, das zusammen mit dem nochmals erscheinenden Abendmahlsmotiv die Koda bildet.

Der vierte Takt von Motiv 1 enthält die vier aufsteigenden Noten, die das Speermotiv (5) bilden, als sollte das Wort: „Nehmet hin mein Blut" durch den Speer, der dem Heiland die Wunde schlug, verdeutlicht werden. In klarer Beziehung darauf scheint auch der dritte Takt später allein als Motiv der Wunde (6). — Das Gralsmotiv ist nicht von Wagner erfunden, sondern als das „Dresdner Amen" bekannt und auch von anderen (Mendelssohn, Liszt) verwandt worden.

In dem Gebet des Gurnemanz und der Knappen zeigt sich der ganze

Unterschied zwischen der alten und der neuen Methode. Hier war die Gelegenheit zu einer stimmungsvollen Morgenhymne gegeben, Wagner aber läßt sie zu stummer Andacht niederknien, während gedämpfte Geigen das Glaubensmotiv anstimmen. Wenn dann das Gralsmotiv sich anschließt und leise wie in fernen Höhen verklingt, dürfte es wenige Hörer geben, die nicht etwas von der Feierlichkeit des Augenblicks mit verspürten.

Im Folgenden erhalten wir eine Anzahl neuer Motive: das schmerzliche des Amfortas (7), das geheimnisvolle des reinen Toren (8), das scharf dissonierende der Wildheit (9) und endlich das wie vom Sturm gejagte der Kundry (10); in reizvollem Gegensatz zu ihnen steht das weiche Motiv der „Waldesmorgenpracht“ (11). Aus der langen Szene zwischen Gurnemanz und den Knappen heben wir die neuen, dämonisch düsteren Motive der Verführung (12) und Klingsors (13), sowie das durchsichtig Klare des Wunders (14) hervor, das die Schilderung der Darniederkunft des Grales begleitet. Leise angedeutet (in interessanter rhythmischer Verschiebung) wird auch schon bei der Beschreibung von Klingsors Zaubergarten das Kosemotiv (15).

Ritterlich keck tönt uns von vier Hörnern das Motiv Parsifals (16) entgegen; einen Lichtpunkt innerhalb der wild erregten Szene bildet die schöne melodiöse Musik zu Gurnemanz': „Des Haines Tiere nahten dir nicht zahm?“ an die sich das malerisch schwebende Schwanenmotiv (17) anschließt, welches entfernt an Lohengrins Abschied vom Schwan anklingt. Zum erstenmal meldet sich das warm empfundene Herzeleidemotiv (18), wenn Gurnemanz Parsifal nach seinem Namen fragt. Aus den Motiven Parsifals, Herzeleides, der Wildheit und Kundrys ergibt sich alles Folgende, während, wenn die letztere in ihren Zauberschlaf verfällt, Klingsors Gestalt sich unheimlich im Orchester emporreckt und in dumpfen Tönen das Verführungsmotiv ertönt. — Das große Zwischenspiel, während Gurnemanz Parsifal nach Monsalvat geleitet, baut sich um das Glockenmotiv (19) auf, in welches sich Gralsklänge mischen, bis das Motiv der Sündenqual die Nähe des siechen Königs, und das auf dem Theater von sechs Posaunen herausgeschmetterte Abendmahlsmotiv die Ankunft in der Gralsburg ankündigt. Auch der Anfang der Gralsszene, während des Einzugs der Ritter und

Knappen, ist noch von Motiv 19 beherrscht und schließt im höchsten Glanz mit dem Gralsmotiv. Das Erscheinen des Amfortas auf seinem Schmerzenslager wird vom Motiv der Sündenqual begleitet, während von Jünglingsstimmen aus der mittleren Höhe der Kuppel das „den sündigen Welten" erklingt. Dann aber, indes das Orchester schweigt, schwingt sich wie eine Engelsbotschaft aus den hellen Stimmen von Knaben das „der Glaube lebt" aus der äußersten Höhe der Kuppel herab, mit unbeschreiblich erhebender Wirkung in die Herzen der Hörer dringend. Man muß hier wieder von neuem die Genialität in der Verwendung der künstlerischen Mittel anstaunen: erst die volle Wucht der Männerstimmen und des Orchesters, dann das letztere abgedämpft und dazu Stimmen von Jünglingen, endlich als letzte Steigerung nichts als die unschuldig reinen Stimmen von Kindern, in ihrer naiven, hellen Freudigkeit doppelt ergreifend inmitten des mystischen Dämmerlichtes, in das der ganze Vorgang getaucht ist.

Wild zuckt zu Amfortas Schmerzensschreien das Motiv der Kundry, die all sein Elend schuf, auf, während sein „Wehvolles Erbe" sich zu schmerzlich eindrucksvoller Kantilene entwickelt. Wenn er dann, wie in einer Vision, die Gralsenthüllung vor sich gehen sieht und seine Qual hinaus schreit, sind es die Motive des Grals, des Abendmahls, der Verführung, Kundrys und der Sündenqual, die sich zu einem mächtig erschütternden Seelengemälde vereinigen.

Die Musik zur Gralsenthüllung, die uns bereits vom Vorspiel her bekannt ist — nur daß das Abendmahlsmotiv jetzt Stimmen „aus der Höhe" zuerteilt ist —, ist ganz von der geheimnisvollen Stimmung der Szene erfüllt. Auch der Gesang während der folgenden Feier (der Genuß des Weines und Brotes): „Wein und Brot des letzten Mahles" ist deutlich aus Motiv 1 entwickelt und auch der mächtig sich steigernde Chor der Ritter, in den sich das Glockenmotiv mischt, weist auf denselben Ursprung zurück.

Das Vorspiel des zweiten Aufzuges bereitet mit Klingsor-Verführung- und Kundrymotiv auf das kommende vor. Sie liegen, zusammen mit den Motiven des reinen Toren, der Sündenqual, des Amfortas und Parsifal auch der ganzen Szene zwischen Klingsor und Kundry zugrunde.

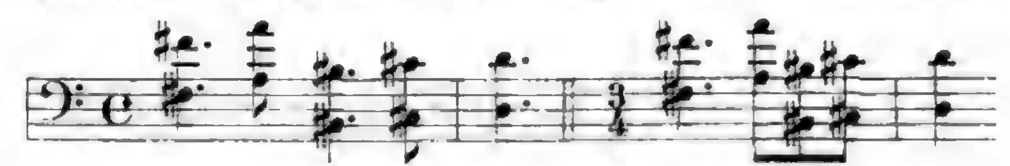
Von der Grals- zur Klingsor- und zur Blumenmädchenszene: „Vom Him-

mel durch die Hölle zur Welt", in diesen Goetheschen Worten könnten wir den zurückgelegten Weg bezeichnen, darin drückt sich auch der weltumfassende Charakter des Werkes aus, darin auch die ungeheure Aufgabe, die hier dem Musiker gestellt wurde, der für die erhaben verklärte erste, die dämonisch grausige zweite und die sinnlich anmutige dritte Szene die Farben zu finden hatte. Und Wagner hat die Aufgabe in unvergleichlicher Weise gelöst: lebt in der Gralsszene etwas von der feierlichen Ruhe des Alters, so waltet in derjenigen Klingsors noch ganz die gewaltige Kraft der Phantasie, die die Gestalten Ortruds, Alberichs und Hagens schuf, in der der Blumenmädchen der hinreißende Zauber der Rheintöchtergesänge.

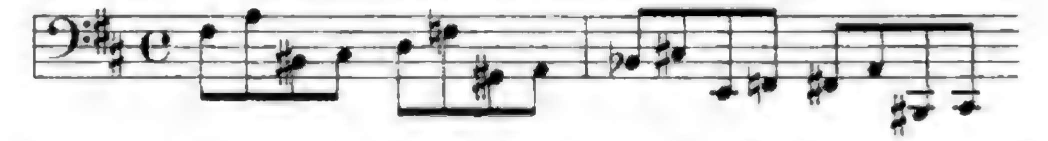
Außerordentlich lebendig wird unter Benutzung des Motivs der Wildheit (9) das erschreckte Hereinstürzen der Blumenmädchen und ihr ängstlich durcheinander klingendes Klagen geschildert, bis es sich allmählich besänftigt und nun in den lockenden Chor „Komm, holder Knabe" (Kosemotiv 15), einen idealisierten Walzergesang, übergeht, in welchem das wunderbar malerische Schmeichelmotiv (20) besonders reizvoll hervortritt. Ihr Streit um den Besitz Parsifals bringt das neue Streitmotiv (21).

Die große Szene der Erweckung Parsifals folgt. Mit der Erinnerung an seine Mutter Herzeleide (18) sucht Kundry zuerst ein weicheres Gefühl in ihm zu erregen. Die schön geschwungene, warm empfundene Melodie, mit der sie ihm seine Kindheit schildert (22), erinnert an das Motiv der Liebessehnsucht im Siegfried, das dort auch zuerst erscheint, wenn Siegfried von seiner Mutter Kunde haben möchte. Ihm schließt sich das ergreifende Motiv des Schmerzes (23) an, das immer eindringlicher wird, wenn Parsifal die Reue packt, bis bei seinem „Was alles vergaß ich wohl noch" mahnend das Speermotiv (5) sich meldet. Unheimlich steigt das Verführungsmotiv (12) herauf, während Kundry den ersten Kuß auf seine Lippen drückt. Da schreit plötzlich das Motiv der Wunde (6) in grellen Dissonanzen auf, Amfortas Sündenqual und Abendmahlsmotiv zeigen uns, wie in Parsifals Erinnerung der früher unverstandene Jammer des Königs mit furchtbarer Wucht zurückkehrt und wenn das Verführungsmotiv sich immer wilder hervordrängt, fühlen wir das brennende Sehnen, „das alle Sinnen ihm faßt", mit. Grals- und Abendmahlsmotiv deuten an, wie er

jene Szene jetzt noch einmal durchlebt. Die Sehnsucht nach Erlösung, die auch Kundry erfüllt, findet in einem neuen Motiv (24), dessen zweiter Takt beziehungsvoll an das der Wunde anklingt, Ausdruck, ihr Gefühl für Parsifal in dem so eindrucksvoll drängenden der Hingebung (25). Immer leidenschaftlicher umwirbt sie ihn, der in Gedanken an den Glauben (3) und die Qualen (4) des Amfortas im Widerstand gegen sie gestärkt wird; jetzt ist sie ganz Verführerin (Schmeichelmotiv, 20), und in gewaltigster Leidenschaft erklingt ihr „schuf dich zum Gott die Stunde". Kraftvoll tritt ihr das Parsifalmotiv entgegen, in seiner engen Verknüpfung mit dem Gralsmotiv anzeigend, wie Parsifal sich seiner Sendung mehr und mehr bewußt wird. Da steigert sich ihre Wut (Wildheit, 9) zur Raserei, ihr Fluch weiht ihn der Irre (siehe die Umgestaltung des Klingsormotivs, 13b):



Klingsor erscheint — ein Glissando der Harfen malt das Schwirren des geschleuderten Speeres, feierlich mild erklingt von den Trompeten und Holzbläsern das Gralsmotiv, als der Speer über Parsifals Haupt schweben bleibt, es steigert sich zum mächtigen Fortissimo, um grell abzubrechen, als das Schloß versinkt, während das Klingsormotiv, wie in verstörter Hast herabstürzt:

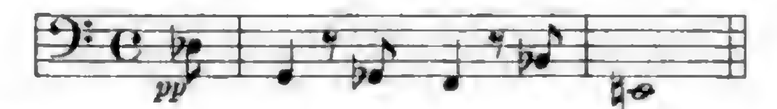


Mitleids- und doch verheißungsvoll erhebt die Oboe ihre Stimme, da Parsifal Kundry zuruft: „Du weißt, wo du mich wiederfinden kannst" (26).

Dritter Aufzug: Wie so viele andere, dient auch das Vorspiel dieses Aktes dazu, die Ereignisse, die sich zwischen dem zweiten und dritten Akt vollzogen und die ihnen entsprungenen Stimmungen anzudeuten. Tiefe Trauer hat sich auf die heilige Ritterschaft herabgesenkt (Motiv der Gralstrauer, 27), da der Anblick des Heiligtums ihnen versagt, Titurel gestorben ist. Parsifal, dem Fluch Kundrys verfallen, der ihn der Irre (Motiv 28 aus

Motiv 9 entstanden) weihte, muß erst durch eine Zeit der Prüfung gehen, muß immer erneut der Versuchung (Motiv der Verführung, 12) begegnen, muß gestärkt durch den Gedanken an den Gral (2) immer mehr seine Kraft und seiner Aufgabe sich bewußt werden; der reine Tor, der wissend Gewordene, muß zum Helden erstarken (siehe die ritterlich markige Gestaltung des Torenmotivs [8] in seinem Ringen mit dem Verführungsmotiv [12]), um endlich die Erlösungstat vollbringen zu können.

Die Szene, da Gurnemanz Kundry findet, bringt das neue Motiv der Entsühnung (29a) und das des Karfreitags (30), während beziehungsvoll ihr Wiedererwachen von 26 begleitet ist. Seltsam, wie verirrt fragend geht beim Erscheinen Parsifals neben seinem Motiv ein anderes her, mit seinem verminderten Quintenschritt an das der Gralstrauer erinnernd,



Der Leser wird sich ohne Mühe das motivische Gewebe der nächsten Szene zerlegen können: sie bringt neben längst bekannten das zweite (dem ersten eng verwandte) Motiv der Gralstrauer (27b). Die Motive des Amfortas, des Toren, der Irre, der Verführung, des Speeres und des Grals deuten allein schon den Inhalt der Erzählung Parsifals an, während die des Gurnemanz ihre Färbung durch das düstere Motiv der Gralstrauer erhält.

Wunderbar weihevoll ist das Motiv des Tauf- und Segensspruches (31) mit seiner melodisch schönen Ausgestaltung, sehr eindrucksvoll das kurze Motiv des Trauerchors (32). — Kundrys Taufe, von dem Segensspruch eingeleitet, vom Glaubensmotiv begleitet, gehört zu den ergreifendsten Momenten einer Szene, die vom ersten bis zum letzten Tone von fast biblischer Feierlichkeit erfüllt, und dabei von jener leisen Wehmut durchzittert ist, die uns zu willigem Mitempfinden rührt und so die Vorgänge selbst erst zu überzeugungskräftiger Wirkung bringt.

Den musikalischen Höhepunkt des Werkes erreichen wir mit dem als Karfreitagszauber bekannt gewordenen Stück, das sich aus den schönen Motiven der Blumenaue (33) und der Entsühnung (29) entwickelt. Ein stiller Frieden ruht auf ihm, ein Frieden, der allmählich auch den Hörer um-

spinnt und auch ihm, besser als Worte es vermögen, das Wunder des Karfreitags enthüllt.

Trauerchor und Glockenmotiv geben die Grundlage ab für die Verwandlungsmusik, die uns zur Gralsburg führt. Das Folgende bedarf nur weniger Worte der Erklärung. Erschütternd wirkt das Motiv der Gralstrauer (27 b) zu der wehvollen Klage der Ritter: „ach! zum letztenmal“, von gewaltiger dramatischer Kraft ist die Szene des Amfortas, die zu der Stelle: „Einzige Gnade! die schreckliche Wunde“ einen neuen, überaus ergreifenden Gedanken bringt (34); dann, wenn die Ritter ihn bestürmen, den Gral zu enthüllen, schreit das Amfortasmotiv wie verzweifelt auf, um nun immer leidenschaftlicher wiederzukehren, bis es, wenn er den Rittern zuruft: „Taucht eure Schwerter tief bis ans Heft!“ in das Klingsors übergeht. Parsifals Erscheinen wird von sanften Gralsklängen begleitet; mit ganz anderem Ausdruck, milder immer, erklingt das Motiv des Amfortas jetzt, da die Verkündigung erfüllt ist, mit ganz anderem, großartig-königlichem, auch das des Parsifal, da er nun als König in die Mitte tritt.

Noch einmal vollzieht sich das Mysterium der Gralsenthüllung vor unseren Blicken, wie eine Botschaft aus himmlischen Höhen umschwebt uns das Glaubensmotiv, bis es in das eng mit dem Abendmahlsmotiv verwebte Motiv des Grals übergeht.

„Liebe — Glaube — Hoffen?“ so hatte Wagner das Vorspiel erklärt: das Hoffen ist zur Wahrheit geworden, die erlösende, glauben-erfüllte Macht der Liebe, der opferfreudig entsagenden Liebe hat sie gebracht: im Motiv des Abendmahls, des Symbols der Heilandsliebe, klingt das Ganze aus.

Durch das ganze Schaffen Richard Wagners haben wir den Gedanken der erlösenden Kraft der Entsagung sich ziehen sehen — hier, in seinem letzten Werke hat er seinen erhabensten Ausdruck erhalten. Und hier ist es ihm auch gelungen, den Traum vom Gesamtkunstwerk zur Wirklichkeit zu erlösen. Und auch diese Erlösungstat konnte nur durch einen Entsagungsakt vollführt werden. Nur indem Wagner in höchster Selbstverleugnung sich seiner selbstherrlichen Machtvollkommenheit als Musiker begab, konnte ein wirkliches Gesamtkunstwerk entstehen. Hatte in allen früheren Werken der

Musiker immer noch den Dramatiker in den Hintergrund gedrängt, hatte es da immer wieder Stellen gegeben, wo das Drama stillstand, damit die Musik sich in vollem Glanze entfalten könne, im Parsifal beugt auch sie sich wie in ehrfürchtiger Scheu vor dem dramatischen Gedanken, ist auch sie ganz nur seinem Dienst geweiht. Fraglos zeigt der Parsifal, wenn wir ihn vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachten, nicht die blühende Schönheit der anderen Werke Wagners, es ist kaum etwas darin, was, wie so vieles in den älteren, sich sofort unverlierbar dem Gedächtnisse einprägte, die Melodik erscheint zäher, die Harmonik gesuchter. Aber nicht vom Standpunkt des musikalischen, sondern des Gesamtkunstwerkes will der Parsifal beurteilt werden, und von dem aus angesehen, überragt er alle anderen Werke um genau ebensoviel, als er hinter ihnen als bloße Musik zurücksteht. Deshalb möchte man auch keinen Takt darin anders wünschen; so wie er ist, ist jeder, wie er sein mußte, um zur Wirkung des Ganzen beizutragen, ohne eine Sonderwirkung für sich in Anspruch zu nehmen. Wer sich einmal von den mystischen Schauern der Gralsszenen umweht gefühlt hat, wer einmal Parsifal in heißem Ringen mit sich selbst vom Toren zum Wissenden werden sah, der weiß auch, daß man hier Musik, Worte, Szene und Spiel über der Größe des Gesamteindrucks vergißt, daß man sich hier vor etwas Neuem sieht, demgegenüber das Theater verschwindet und die Handlung zum Erlebnisse wird.

Der Parsifal mußte geschrieben werden, sollte Wagner nicht als sein eigener Gegner, sollte sein künstlerisches Schaffen nicht als der stärkste Beleg für die Unausführbarkeit seiner theoretischen Forderungen dastehen. Mit ihm hat er den Beweis der Möglichkeit des Gesamtkunstwerkes erbracht. Aber je herrlicher dieser Beweis gelungen ist, um so zweifelhafter erscheint es auch, ob er ein zweites Mal noch gelingen wird. Denn schwerlich wird sich wieder in einem einzelnen eine Vereinigung all der Eigenschaften finden, die unerläßlich zur Durchführung eines so großen Gedankens sind. Nicht ein Musiker, dessen Kunst die letzten Wirkungen versagt sind und der sie deshalb durch ein kluges Betonen des Dramatischen zu erzielen versucht, nicht ein Dramatiker, dem es nicht gegeben ist, das Tiefste und Höchste in Worten auszudrücken, und der sich deshalb die Schwesterkunst zur Hilfe

ruft, kann der Schöpfer eines ähnlichen Werkes werden, sondern einzig ein Begnadeter, der das Genie des Musikers und Dramatikers in reichster Entfaltung besitzt, größer aber noch wie als Musiker und Dramatiker als — Musik-Dramatiker ist; dem alle Mittel des Empfindungsausdrucks in eins verschmelzen und der sich jedes einzelnen wie der Farben auf einer Palette bedient, von denen keine um ihrer selbst willen benutzt wird, sondern damit sie mithelfe, das Bild, das der Künstler im Geiste trägt, restlos in die künstlerische Tat umzusetzen.

Man hat häufig die Befürchtung geäußert, daß die Durchführung der Wagnerschen Ideen „das Ende der Musik" bedeuten würde, und an den Wagnerschen Werken selbst, die uns oft am gewaltigsten erschüttern, wo die Musik am selbständigsten hervortritt, können wir ermessen, um wie viel ärmer die Menschheit wäre, wenn die Musik sich je ihrer Eigenkraft begäbe. Doch all solche Befürchtungen sind gegenstandlos: der Strom der Musik wird nie versiegen, ob auch der Weg zu ihm bisweilen verloren erscheine! Nicht das Ende der alten, sondern den Aufgang einer neuen Kunst bedeutet Richard Wagner. Aber nicht mit dem „Ring", wie er vermeinte, sondern erst mit dem Parsifal hat er sie der Welt erschlossen. Einsam steht er auf seiner stolzen Höhe da, das unvergänglichste Denkmal eines Künstlers, dessen ganzes Schaffen sich in stetigem Fortschreiten auf ein fest erfaßtes Ziel hin entwickelte, um endlich mit der Erfüllung seines Lebens auch die Erfüllung seines Strebens zu erlangen.

Chronologische Tafel

1813. 22. März. Wagner geboren.
1813. Oktober. Tod des Vaters.
1815. Übersiedelung nach Dresden.
1821. Tod des Stiefvaters Geyer.
1827. Rückkehr nach Leipzig.
1830. Paukenschlag-Ouvertüre.
1832. Symphonie C-Dur.
1833. Chordirigent in Würzburg.
1833. „Die Feen".
1834. „Das Liebesverbot" (Text).
1834—36. In Magdeburg.
1836. Aufführung des „Liebesverbots".
1836. In Königsberg.
1836. 24. Nov. Heiratet Minna Planer.
1837—39. In Riga.
1838. „Rienzi" begonnen.
1839—42. In Paris.
1840. „Eine Faustouvertüre".
1840. Okt. „Rienzi" beendet.
1841. Aug.—Sept. „Fliegender Holländer".
1842. April. Ankunft in Dresden.
1842. 20. Oktober. Erste Aufführung des „Rienzi".
1843. 2. Jan. Erste Aufführung des „Holländer".
1843. 2. Febr. Hofkapellmeister.
1843. „Das Liebesmahl der Apostel".
1843. Tannhäuser-Gedicht beendet.
1844. 14. Dez. Beisetzung Webers.
1845. April. Tannhäuser-Musik beendet.
1845. 19. Oktober. Erste Aufführung des „Tannhäuser".
1845. Lohengrin-Gedicht.
1846. Aufführung der IX. Symphonie.
1847. Aug. Lohengrin-Musik beendet.
1848. Nov. „Siegfrieds Tod" (Gedicht).
1849. Dresdner Maiaufstand.
1849. Flucht nach Paris.
1849. Niederlassung in Zürich.
1849. „Die Kunst und die Revolution".
1850. Jahresgehalt von Frau Ritter und Jessie Laussot.
1850. Reise nach Paris.
1850. 25. August. Erste Aufführung des „Lohengrin" in Weimar.
1850. „Das Kunstwerk der Zukunft".
1850. „Das Judentum in der Musik".
1850—51. „Oper und Drama".
1851. „Eine Mitteilung an meine Freunde".
1852. Lernt Wesendonks kennen.
1852. Nov. Beendigung der Nibelungen-Dichtung.
1853. Erster Druck der Nibelungen-Dichtung.
1853. 1. Nov. „Rheingold" begonnen.
1854. 14. Jan. „Rheingold" beendet.
1854. Mai. Rheingold-Partitur.
1854. 28. Juni. „Walküre" begonnen.
1854. 27. Dez. „Walküre" (Skizze) beendet.
1854. Liest Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung".
1855. März—Juni. In London.
1856. März. Walküren-Partitur beendet.
1856. Aufhören der Ritterschen Rente.
1856. Sept. „Siegfried" begonnen.
1857. Jan. „Siegfried" erster Akt beendet.
1857. April. Bezieht das „Asyl".
1857. Mai—Juli. „Siegfried" zweiter Akt.
1857. Sept. Tristan-Dichtung beendet.
1857. Dez. Skizze der Musik des ersten Aktes beendet.
1858. Mai—Juli. Skizze der Musik des zweiten Aktes beendet.
1858. 18. Aug. Aufgabe des „Asyls".
1859. April—Juli. Skizze des dritten Aktes Tristan.
1859. Aug. Partitur beendet.
1859. Sept. In Paris.
1861. Aufhebung der Verbannung aus Deutschland.
1861. 13. März. „Tannhäuser" in Paris.
1861. In Wien.
1861. „Meistersinger" angefangen.
1862. Niederlassung in Biebrich.
1862. Trennung von Minna.
1862. Anfang der Freundschaft mit Cosima.
1862. Meistersinger-Gedicht beendet.
1863. Konzerte in Rußland usw.

1863. Frühjahr. Übersiedelung nach Wien (Penzing).
1864. Flucht aus Wien.
1864. Mai. Berufung zu Ludwig II. und Übersiedelung nach München.
1864. „Über Staat und Religion“.
1865. 10. Juni. „Tristan“ erste Aufführung.
1865. 10. Dez. Verläßt München.
1866. Niederlassung in Triebschen.
1867. 20. Okt. „Meistersinger“ beendet.
1868. 21. Juni. „Meistersinger“ erste Aufführung.
1868. Aug. Cosima kommt zu dauernder Vereinigung zu W.
1868. Nov. Bekanntschaft mit Nietzsche.
1869. 6. Juni. Geburt Siegfrieds.
1869. 29. Aug. „Siegfried“ beendigt.
1870. Januar. „Götterdämmerung“ begonnen.
1870. 18. Juli. Cosimas und Bülows Ehe geschieden.
1870. 25. Aug. Cosimas Verheiratung mit W.
1870. „Beethoven“.
1871. „Kaisermarsch“.
1871. Gründung der Wagnervereine.
1872. 10. April. Götterdämmerung-Skizze beendet.
1872. April. Übersiedelung nach Bayreuth.
1872. 22. Mai. Grundsteinlegung des Bayreuther Theaters.
1873. Konzerte in Hamburg, Köln, Berlin.
1874. Jan. König Ludwig übernimmt die Garantie für die Festspiele.
1874. April. „Wahnfried“ bezogen.
1874. 21. Nov. Götterdämmerung-Partitur beendet.
1875. Konzerte in Wien, Pest, Berlin.
1875. Proben zum Ring.
1876. 13. Aug. Erste Ring-Aufführung.
1876. Bruch zwischen W. und Nietzsche.
1877. Begründung der Bayreuther Blätter.
1877. Januar. Parsifal-Gedicht begonnen.
1877. 19. April. Parsifal-Gedicht beendigt.
1877. Mai. Konzerte in London.
1877. Herbst. Beginn der Parsifal-Musik.
1879. 25. April. Beendigung der Parsifal-Musik.
1879. Dez.—1880. Okt. In Italien.
1881. Mai. Zur Ring-Aufführung in Berlin.
1881—82. Winter. Wieder in Italien (Palermo).
1882. 13. Januar. Parsifal-Partitur beendigt.
1882. Gründung der Stipendienstiftung.
1882. 26. Juli. „Parsifal“ erste Aufführung.
1882. Herbst. In Venedig.
1883. 13. Febr. Wagners Tod in Venedig.

Register

Die Hauptstellen sind durch Fettdruck hervorgehoben

A

„Achilleus", 146.
Agoult, Gräfin, 231.
Aischylos, 200. 374.
„Albumblatt" für die Fürstin Metternich, 240.
„Albumblatt" für die Gräfin Pourtalès, 240.
Alliteration, 212. 429.
Auber, 240. 241. 246.
Anders, 33.
Angely, 361.
Angermann, 363.
Anhalt-Dessau, Herzog von, 361.
„An Friedrich Nietzsche", 316.
Apel, 33. 35.
Aristoteles, 374.
Auber, 29. 43. 52.
Auerbach, 77.
„Aufklärungen über das Judentum in der Musik", 330. 347.
Augusta, Prinzessin v. Preußen, 235.
„Autobiographische Skizze", 5.
Avenarius, 32.
Avenarius, Cecilie, geb. Geyer, 32.

B

Bach, Joh. Seb., 1. 198. 379.
Baden, Großherzog von, 150. 239.
Bakunin, 98/99. 100.
Baudelaire, 231.
Bayreuther Blätter, 370/371.
„Beethoven", 338—344.
Beethoven, 7. 8. 18. 38. 93. 198f. 202. 203. 209. 330. 334. 391. 395. 396. 407. IX. Symphonie, 8. 43. 82—84. 342. 345/346. Ouvertüre „Fidelio", 38. Ouvertüre „Leonore", 70. 342. Sein urkräftiger Irrtum, 209.
„Beiden Grenadiere, Die", 39.
„Beim Antritt des neuen Jahres", 35.
Bellini, 18.
„Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes, 407.
„Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule", 262f.
Berlioz, 42. 232.
Betz, 355.
Bismarck, 269. 321. 322. 412.
Böcklin, 376.
Boron, Robert de, 502.
Brandt, Karl, 323. 377. 378.
Brandt, Marianne, 401.
Brahms, 160. 366. 367. Wagners Angriffe auf B., 332, 383f.
Brasilien, Kaiser von, 177.
Breitkopf und Härtel, 167.
Brenner, Alb., 368.
„Brief an Hector Berlioz, Ein", 232.
„Brief an Heinrich von Stein", 407.
Brockhaus, Ottilie, geb. W., 314.
Brückner, 376.
Brückwald, Otto, 323.
Bülow, Cosima von, s. Cosima.
Bülow, Hans von, 82. 88. 149. 228. 234. 236. 244. 247. 255. 256f. 263. 264. 269. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 311. 376. 383.
„Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, Das", 351.
„Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882, Das", 404.

C

Calderon, 374.
„Capitulation, Eine", 318.
Cervantes, 374.
Chrestien de Troyes, 178. 502.
Cornelius, 160. 228. 245. 255. 306. 350.
Cosima, 231. 244. Beziehungen zu Wagner, 245. 256/257. 269. 303. 304. 305. 308—310. Verheiratung mit W., 311. 312. 313. 314. 316. 349f. 360. 372. 384. 404. 406. 408. 414. 464.

„Christoph Columbus", Ouvertüre, 35. 42.
Czerny, 18.

D

Dahn, 353.
Darwin, 90.
David, F., 244.
„Dem deutschen Heere vor Paris", 318.
Deinhardtstein, 275.
„Deutsche Kunst und deutsche Politik", 306. 325—330.
Dessof, 332.
„Deutsche Oper, Die", 17. 36.
Devrient, E., 228. „Zensuren", 331 f.
Dietsch, 40. 235. 236/237.
Döhler, 220.
Donizetti, 18. 81.
Doré, 232.
Dorn, 385.
„Dors mon enfant", 39.
„Drach", 332.
Dräseke, 264.

E

Eckermann, 211.
Eckert, 251.
Eichendorff, 220.
Eilhart von Oberge, 178.
„Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen", 144.
„Ein Ende in Paris", 38.
„Einführung" (zu Gobineaus Urteil usw.), 374.
Elisabeth, Kaiserin, 305.
„Engel, Der", 170.
Entwurf (Stilbildungsschule), 372.
„Erkenne dich selbst", 374. 396.
Erlanger, Emil von, 234.
Esser, 239. 306.

F

Faucher, 40.
„Faustouvertüre, Eine", 34. 163.
„Feen, Die", 15. 16.
Ferry, J., 232.
„Festgesang", 78.
Feuerbach, L., 161/162. 193. 195 f. 259. 484. 515.
Feustel, 320. 372. 409.
„Fips", 241.
Fischer, 72.
Fischer, Fr., 350. 358. 402.
„Fliegende Holländer", 30. 40. 56—71. Erste Aufführung, 73. 91. 92. 141. 263.
Förster-Nietzsche, Elisabeth, 311. 312. 314. 365 f.
Fouqué, 407 f. 421.
Frantz, Constantin, 325.
Franz, Rob., 330.
„Freigedank", 219.
„Freischütz, Der", Aufsätze über ihn, 38.
Friedrich Barbarossa, 87. 418.
Fröbel, Jul., 306. 307.
„Fünf Gedichte für eine Frauenstimme", 170.

G

Gagliano, Marco di, 203.
Galvani, Friederike, 14.
Gasperini, 230. 264. 265.
Gervinus, 275.
Gesamtkunstwerk, Das, 197 f. 203—205. 213. 216.
Gesang zur Beisetzung Webers, 79.
Geyer, Ludwig, 3—5. 350.
Geyer, Cecilie, 32.
Glasenapp, Vorwort, 230. 323. 334.
Gleizès, 374. 393. 397. 400.
Gluck, „Iphigenie", 38. 78. Kunstprinzipien, 204. 207. 209. 216. 326.
„Glücklicher Abend, Ein", 38.
Glücklicher Abend, Ein, 38.
Gobineau, 374. 397 f. 400.
Goethe, 93. 200. 208. 210 f. 218. 220. 276. 314. 326. 328. 344. 374. 383. 515.
Gogol, 374.
Görres, Jos. von, 502.
„Götterdämmerung", 319. 464—481.
Gottfried von Straßburg, 178.
Gounod, 248. 328.
Gozzi, 15.
Grillparzer, 201.
Grimm, Jacob, 75. 123. 276.
Groß, 409.
Großer Festmarsch, 356 f.
„Gruß aus Sachsen an die Wiener", 95.
„Gruß seiner Getreuen", 78.

Gudehus, 401.
Gura, 355.
Gutzkow, 77. 201.

H

Hähnel, 77.
Halévy, 29. 38. 52.
Händel, 199. 209.
Hanslick, 246. 288. 340.
Hauff, 56.
Hauptmann, 332.
Haydn, 8. 199.
Hebbel, 143. 201. 220.
Heckel, Emil, 365. 373.
Hegel, 162.
Heine, Ferdinand, 77.
Heine, Heinrich, 30. 31. 36. 42. 56. 104. 220. 383.
Heinrich von Meißen, 277.
„Heldentum und Christentum", 374.
Herostrat, 238.
Herz, 18. 220.
Herwegh, 147.
Heubner, 99. 100.
„Heutige deutsche Opernwesen, Das", 348.
Heyse, Paul, 331.
Hill, 355. 358. 401.
Hiller, Ferd., 331.
„Hochzeit, Die", 13.
Hoffmann, E. T. A., 8. 15. 36. 104. 276. 311. 374.
Hohenlohe, Fürst Chlodwig von, 272. 273. 304. 305.
Hohenlohe, Fürst Constantin, 228.
Hohenzollern-Hechingen, Fürst von, 249.
Homer, 315. 382.
Hülsen, von, 247. 377.
„Huldigungsmarsch", 258.
Humperdinck, 401. 406. 407.

J

Iffland, 200.
„Im Treibhaus", 170.
Jäger, 377.
Jean Paul, 276.
Jensen, Adolf, 264.
„Jesus von Nazareth", 145f. 501.
Joachim, 160. 332. 384.
Jordan, W., 429.
Joukowsky, 376. 378. 406. 408. 409.
„Judentum in der Musik, Das", 219f.

K

„Kaisermarsch", 318f.
Kalergis, Madame, 234.
Kalkbrenner, 18.
Kalliwoda, 220.
Kant, 162.
Karl, Prinz, 270.
Keller, Gottfried, 147. 220.
Kietz, 33.
Kittl, 78.
Klindworth, 164. 231. 255. 264.
„Knaben Wunderhorn, Des", 104.
Knackerchen (Papagei), 74/75. 147. 165.
Königin von England, 165.
„Königl. Kapelle betreffend, Die", 80.
Kummer, Alexander, 350.
„Kunst und Klima", 206.
„Kunst und die Revolution, Die", 194f.
„Kunstwerk der Zukunft, Das", 196f.
Küstner, von, 91.

L

Lachner, 332.
Lassen, E., 264.
Laube, Heinrich, 31. 33.
Laussot, Jessie, **150**f. 153f.
Lehmann, Lilli, 355.
Lehmann, Marie, 355.
Lehrs, 33. 105.
Leibniz, 162.
Leitmotiv, 65f. 135/136. 214. 387. Sein Mißbrauch, 218.
Lenau, 220.
Lenbach, 316. 361. 375.
Lessing, 210. 217. 326. 328.
„Leubald und Adelaide", 5.
Levi, H., Hofkapellmeister, 401. 402. 407. 409.
Lieban, 377.
„Liebesmahl der Apostel", 78.
„Liebesverbot, Das", **18**f.
Liszt, Eduard, 250.
Liszt, Franz, 25. 42. 91. **100**f. 136. 143. 146f. 148f. 150. 156f. 158. 159ff.

166. 171. 199. 221. 222. Verstimmung zwischen L. u. W., 224f. — 240. 249. 255. 256. 306. 309. 332. 333. Aussöhnung, 346/347. 354. 355. 361. 376. 380 (Dante-Symphonie) 387. 402. 405/406. 407.
Lobe, 332.
Logier, 7.
„Lohengrin", 93. 122—144. 253. Aufführung des Vorspiels, 158. 232.
London, 163/164.
Lortzing, 199. 275.
Löwe, 199.
Lüders, 164.
Ludwig I., 253. 327.
Ludwig II., 176. 251f. 253f. 258. 259. 265. 270. 271. 273—274. 302. 304. Verlobung, 305. 306. 307. 308. 309. 318. 319. 320. 321. 345. 352. 353. 357. 361. 363. 372. 375. 405. 408. 502.
Ludwig, Otto, 201.
Lukas, 105.
Lüttichau, Graf, 72. 80. 92.
Lutz, 271.

M

Maier, Mathilde, 243. 361.
Makart, 361.
Malten, Therese, 401.
Marschner, 15. 199.
Materna, 355. 377. 401.
Maximilian, König, 327.
Méhul, 29.
„Mein Leben", 100. 317. 334—337.
„Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld", 264.
„Meistersinger", Entwurf, 241. 242. 244. Erste Aufführung der Ouvertüre, 245. 246. 275—301. 306. Erste Aufführung 307.
Mendelssohn, 11. Angriffe W.s auf M., 219f. 331. 332. 337. 414/415. W.s Anerkennung M.s, 199. 383.
Menzel, 361.
Mercadante, 232.
Meser, 92.
Metternich, Fürstin, 234. 237. 240.
Metternich, Fürst, 242.
Meyer, Friederike, 243.
Meyer-Dustmann, 240. 243.
Meyerbeer, 15. 29. M.s Interesse für W., 31. 33. 35. 39. 41. — 43. 52. 88. 150. W.s Angriffe auf M., 144. 209f. 219. 220. 233. 414/415.
Meysenbug, Malwida von, 231. 234. 235. 247. 361. 368.
Michelangelo, 328.
„Mitteilung an meine Freunde", 101/102. 132. 134. 221f. 275.
Mitterwurzer, 254.
„Modern", 379.
Möller, Abraham, 31.
Morel, Dr., 254.
Morelli, 234.
Morlachi, 74. 79. 80.
Mörike, 220.
Mottl, 358.
Mozart, 8. 38. 199. 204. 208f. 211. 333. 341. 380.
Mrazek, 248. 255.
Müller, C. G., 220.
Muncker, 320. 346. 409.

N

Napoleon I., 411. 417.
Napoleon III., 234. 237.
Neumann, Angelo, 377. 404.
„Nibelungen-Mythus, Der. Als Entwurf zu einem Drama", 419.
Niemann, 233. 234. 355. 409.
Nietzsche, 192. 274. 312. 313—317. 319. 348. 351/352. 357. 415. 515. N.s „Wagner in Bayreuth", 359f. Bruch mit W., 365—370. 379.
„Not, Die", 96. 97.
Nuittier, Ch., 234. 236.

O

„Offenes Schreiben an Ernst v. Weber", 374. 388.
„Offenes Schreiben an Friedrich Schön in Worms", 376.
Offenbach, J., 248. 318.
Ollivier, Emil, 231.
Ollivier, Blandine, 231.
„Oper und Drama", 207—219.

Orchester, seine Aufgabe bei W., 65. 209. 213. 430. O.-Übergänge, 68.
Otto, Prinz, 254.
„Ouverture B-Dur", 8.

P

Palestrina 78. 328.
„Parsifal" (Parcival — Parzival), 122. 171. 216. P.-Gedicht, 371. Erste Aufführung des Vorspiels, 373. Erste Aufführung des Werkes, 402. 499—528. P. als Gesamtkunstwerk, 527/528.
„Pasticcio", 36.
Pecht, 31f.
„Peps", 74. 93. 147. 165.
Perfall, von, 307. 320.
Pfistermeister, von, 251. 267. 269. 270.
Pfordten, v. d., 271. 304.
„Phantasie", Fis-Moll, 11.
Phidias, 202.
„Pilgerfahrt zu Beethoven", 36f.
Pillet, 39.
Planer, Minna, s. unter Wagner.
Plato, 374.
Plutarch, 374.
Pohl, R., 160.
Porges, H., 246. 255. 401. 409.
Pourtalès, Gräfin, 240. 245.
Präger, 164.
Programm zu Beethovens IX. Symphonie, 83.
„Programmatische Erläuterungen zur Heroischen Symphonie, Ouvertüren Koriolan, Fliegende Holländer, Tannhäuser, Vorspiel zu Lohengrin", 157f.
„Publikum in Zeit und Raum, Das", 380f.
„Publikum und Popularität", 379f.
Puschmann, Dr., 347.
Pusinelli, Dr., 303. 304.

R

Raff, J., 264.
Raffael, 217. 390.
Redern, Graf von, 40.
Rée, Dr., 368.
Regenerationslehre, 389. 392f. 395f. 400. 412.
Reichmann, 401.
Reinicke, 332.
Reissiger, 72. 77f.
„Religion und Kunst", 374. 389—396.
Renan, 374.
„Revolution, Die", 97.
„Rheingold", 156. Vorspiel, 159f. 423—434.
Richter, Hans, 306/307. 310. 311. 318. 320. 354. 356. 362. 409.
Riehl, 331.
„Rienzi", 28. 44—55. 74. 91. 92. 146. 210.
Rietschel, 77.
Rietz, 332.
„Ring des Nibelungen, Der", 146. Entstehung, 156f. 222. Erste Aufführung 361f. 418—498. Quellen, 421. Die Leitmotive im R., 429f. Naturmalerei, 430f. Der musik. Stil des R., 481f.
Ritter, Frau, 150. 155. 245.
Ritter, Karl, 149. 155. 166.
Roche, E., 234.
Röckel, A., 76. 95. 99. 100. 157. 243. 264. 485. 490/491.
Rohde, E., 314.
Rossini, 29. 39. 208. 220. 232. 326. 328. 386.
Rubinstein, J., 350. 375.
Rückert, 220.

S

Sachsen-Weimar, Großherzog von, 361.
Sainton, 164.
„Sarazenin", 85f.
Sax, Marie, 234.
Scaria, 355. 377. 401. 403.
Schaper, 377.
Schiller, 200. 210f. 220. 326. 328. 374.
Schleinitz, Gräfin, 321. 356.
Schlesinger, 35.
Schlosser, 355.
„Schlußbericht über die Umstände und Schicksale usw.", 322.
Schmitt, Fr., 255.
Schneider, 11.
Schnorr von Carolsfeld (Maler), 77.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig, 241. 244. 264. 265f.

Schnorr von Carolsfeld, Frau, 244. 264. 265.
Schön, Fr., 376.
Schopenhauer, 161/162. 259. 260. 338. 340. 359. 393. 395f. 484f. 495.
Schott, 234. 242.
Schwarzburg-Sondershausen, Fürst von, 361.
Schwerin, Großherzog von, 361.
Schröder-Devrient, 72. 73. 85. 86. 87. 333. 348.
Schubert, 11. 18. 199.
Schumann, 11. 36. 77. 89. 130. 199. 367. Angriffe W.s auf S., 330. 332. 386. 415.
Seidl, A., 350. 358. 377. 401. 406. 409.
Semper, 77. 147. 255. 266. 319.
Shakespeare, 5. 200. 202. 374. 412.
„Siegfried“, 156. **448—464**.
„Siegfried-Idyll“, 310.
„Siegfrieds Tod“, 146. 155f. **419**. **420**.
Sillig, 4.
„Sieger, Die“, 499f.
Siehr, 401.
Sonate, B-Dur, Op. 1, 11.
„Sonate für das Album von Frau M. W.“, 168.
Sophie, Herzogin, 305.
Sophokles, 200.
Spohr, 89. 91. 101.
Spontini, 52.
Stahr, A., 330.
Standhardtner, 246. 250. 409.
Stein, H., 375.
Stern, A., 352.
Stilbildungsschule, 372.
Strauß, Fr., 263.
Strauß, Richard, 263.
Symphonie, C-Dur, 11. 406.

T

„Tannhäuser“, 87/88. 91. 92. **103—121**. 141. 166.
Tasso, 339.
Taubert, 385.
Tausig, K., 148. 228. 240. 321ff.
Thalberg, 220.
Tichatschek, 72. 81. 87. 233. 241. 306.
Tieck, 104.
„Träume“, 170.
„Tristan und Isolde“, 163. 167. **175**. **177—191**. Erste Aufführung 264/265.

U

„Über das Dichten und Komponieren“, 382.
„Über das Dirigieren“, 332.
„Über das Opern-Dichten und -Komponieren“, 384f.
„Über das Weibliche im Menschlichen“, 399. 407.
„Über den Vortrag der IX. Symphonie“, 350.
„Über die Anwendung der Musik auf das Drama“, 386f.
„Über die Bestimmung der Oper“, **321**. 347.
„Über die Goethestiftung“, 221.
„Über die Ouvertüre“, 37/38. 70. 226.
„Über Franz Liszts symph. Dichtungen“, 226f.
„Über Schauspieler und Sänger“, 348.
„Über Staat und Religion“, 259f.
Uhland, 103. 220.
Uhlig, Theodor, 76. 157. 485.
Uhlig, Frau, 26.
Ullmann, 371.
Unger, 355.

V

Vaillant, Dr., 165.
Victor Hugo, 374. 415.
Villot, 231. 238.
Vogl, H., 306. 355. 377.
Vogl, Therese, 355. 377.
Voltaire, 208.
Vreneli, 255.

W

Wagenseil, 276. 293.
Wagner,
Adolf, 1. 6. 193.
Albert, 2. 12.
Klara, 173. 273. 308. 311. 334.
Friedrich, 1. 2.
Johanna Jachmann-W., 2. 81. 87/88.

Johanna Rosine geb. Beetz, 2. 72.
Minna geb. Planer, 21—27. 32. 33. 34. 40. 93. 149. 151—155. 165. 173. 231. 235. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 247. 249. Tod, 302/303.
Richard,
Als Dirigent, 82f. 247. 333.
Geldnöte, 20. 32f. 91f. 150. 160. 224. 230. 241. 244/245. 250. 356/357.
Gesundheit, 5. 165. 243. 352. 374/375. 403. 407f.
Luxusbedürfnis, 148. 196. 248f. 312. 404.
Malerische Begabung, 4. 217.
W.s Regenerationslehre s. u. R.
Schauspielerische Begabung, 217. 355. 358.
Tierliebe, 74. 162. 388.
Todessehnsucht, 161. 163.
über W. als Schriftsteller, 89f. 133f. 192f. 201. 238. 347/348.
W. und die Modernen, 385f. 387.
W. und die Religion, 195. 261. 369. 389f. 393. 394. 395. 398f.
W. und die Revolution, 93—99. 194/195. 259.
W. und der Vegetarismus, 392/393. 397. 399.
Verpflichtung der Welt, ihm zu helfen, 166. 413.
Widerwillen gegen Konzert-Dirigieren, 164—166. 247. 321. 349. 353.
Siegfried, 309. 314. 323. 404.
„Walküre“, 156. 434—448.
„Was ist Deutsch?“, 379.
„Was nützt diese Erkenntnis?“, 395.
Weber, Ernst von, 388.
Weber, Karl Maria von, 4. 17. 18. 36. 38. Leitmotive, 65/66. Beisetzung in Dresden, 79. 143. Gesamtkunstwerk, 204. 208. 334.
Weimar, Großherzog von, 150.
Weinlig, 11.
Weiße, Prof., 193.
Weißheimer, 243. 245. 251. 253.
Wesendonk, Mathilde, 168—176. Als Dichterin, 169. 237. 239. 240. 241. 242. 256. 257. 266. 276. 287. 302. 336. 361. 414. 499ff.
Wesendonk, Otto, 168f. 224. 229. 230. 234. 236. 245. 250. 266. 334. 335. 336. 361.
„Wibelungen, Die“, 418.
Wieck, Klara, 11.
„Wieland der Schmied“, 146.
„Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen usw.“, 98.
Wilamowitz, U. v., 316.
Wilhelm I., 356. 361.
Wilhelm, Prinz von Hessen, 361.
Wilhelmi, A., 244. 354. 370. 409.
Wille, Dr., 147. 250.
Wille, Frau, 147. 250f. 252. 256. 257. 262. 264.
Winkelmann, 328.
Winkelmann (Sänger), 401.
Wittgenstein, Fürstin, 160. 225f. 306. 346. 356.
Wolfram von Eschenbach, 122. 499. 501.
„Wollen wir hoffen?“, 381.
Wolzogen, H. v., 219. 371. 409.
Wüllner, 320.

Z

„Zukunftsmusik“, 52. 132. 231. 238.
„Zensuren“, 330.
Zumpe, H., 350.

Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts

von

Professor Dr. Richard M. Meyer

Bis auf die Gegenwart weitergeführte Volksausgabe: Erstes bis zwölftes Tausend
704 Seiten in Oktavformat, mit 9 Porträts
Preis broschiert M. 4.50, gebunden M. 5.50

Leipziger Tageblatt: „Das berühmte Werk wird von den meisten Kennern für die beste Literaturgeschichte der neueren Zeit erklärt ... Um eine noch weit größere Verbreitung zu ermöglichen, läßt der Verlag das Werk jetzt in einer sehr hübsch ausgestatteten Volksausgabe zu einem erstaunlich billigen Preise erscheinen. Dies ist um so erfreulicher, weil das Buch im höchsten Maße verdient, ein Volksbuch zu werden: ist doch diese glänzend geschriebene Literaturgeschichte hierzu wie kaum ein anderes Werk der Wissenschaft berufen."

Deutsche Literatur-Zeitung: „... Das Buch verrät Seite für Seite den wissenschaftlichen Ernst des Verfassers und die breite, tiefe Kenntnis, die wir bewundern ... Auf keiner Seite ist das Buch langweilig; es sprüht vielmehr von Leben."
Univ.-Prof. Albert Köster.

Zeitschrift für den deutschen Unterricht: „Es ist allbekannt, welches Aufsehen das Werk Meyers bei seinem ersten Erscheinen hervorrief. Es hat angeregt und aufgeregt, beides in ganz ungewöhnlichem Maße, das sicherste Zeichen dafür, daß es ein ungewöhnliches, bedeutendes Buch ist. Begeisterte Anerkennung auf der einen, Tadel, ja Entrüstung auf der anderen Seite. Nun wird sich ja allmählich die Aufregung, die durch die stark subjektive Art des Verfassers, die beherzte Selbständigkeit im Urteil, die Neuheit seiner Auffassung herausforderte, legen. Die Anregung aber, die es allenthalben vermöge seiner feinsinnigen, psychologischen Erfassung, seiner scharfgeprägten Charakterbilder und geistvollen Urteile und seiner anmutigen Darstellungsweise bietet, wird bleiben, zumal die Anordnung des Stoffes in der neuen Bearbeitung durchsichtiger und in jeder Hinsicht glücklicher geworden ist."

Geschichte Deutschlands im Neunzehnten Jahrhundert

von

Professor Dr. Georg Kaufmann

Bis auf die Gegenwart weitergeführte Volksausgabe: Erstes bis achtes Tausend 704 Seiten in Oktavformat, mit 17 Porträts Preis broschiert M. 4.50, gebunden M. 5.50

Eckart: ... Es ist die Schöpfung eines sachkundigen, feinsinnigen, grundehrlichen, deutschgesinnten Mannes, der mit ganzer Seele bei seinem Gegenstand ist und zugleich mit ruhig herrschendem Geist über den Parteien steht, ohne seinen nationalen und maßvoll freien Standpunkt jemals zu verleugnen. Zu dem klaren Geist, der hohen Gesinnung und unbedingten Ehrlichkeit treten die Fähigkeit des Meisters, den ungeheuren Stoff zu wirksamen Gruppen zusammenzufassen, reine, scharfe Umrisse zu ziehen, den entworfenen Zeichnungen die Farbe und Fülle des Lebens zu verleihen, und die Sicherheit des Künstlers, in jedem Fall das treffendste, anschaulichste Wort zu finden und über dem Einzelnen nie den Blick aufs Ganze zu verlieren. Wer einmal in diesem Werke heller Einsicht und wahrer Vaterlandsliebe gelesen hat, der wird es immer wieder zur Hand nehmen, um Belehrung und Erquickung daraus zu schöpfen. Auch im Besitze gebildeter junger Männer, besonders unserer Primaner und Studenten, wird es reichen Segen für Geist und Herz wirken. Die neue Bearbeitung ist bis auf die neueste Zeit fortgeführt, so daß zu den Ereignissen und Zuständen unserer Gegenwart die Brücke des Verständnisses nicht fehlt. Möchte das herrliche Buch in dieser beispiellos wohlfeilen und schmucken Ausgabe die verdiente Beachtung in vollem Maße finden.

Prof. Gotthold Klee.

Danziger Zeitung: ... Wer erkennen will, wohin der Weg geht, muß sich klar darüber werden, wie das Gegenwärtige geworden ist. Hierzu ist das Buch von Kaufmann in ausgezeichneter Weise geeignet. Es ist vom nationalen liberalen Standpunkt in lebendiger und fesselnder Weise geschrieben und zeichnet in scharfen, klaren Zügen die Geschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert. Als besonderen Vorzug möchten wir an dem Buche rühmen, daß es gegenüber manchen pessimistischen Stimmungen in Erkenntnis der Quellen unserer Geschichte einer Gegenwarts- und Zukunftsfreudigkeit Ausdruck gibt, wie sie zur Bewältigung der neuen schwierigen Aufgaben und Gefahren der Gegenwart und Zukunft für uns alle nötig ist.

Goethe

von

Professor Dr. Richard M. Meyer

13.–18. Tausend: Ungekürzte Volksausgabe
592 Seiten in Oktavformat, mit 17 Bildern
Broschiert M. 4.50, geb. in Leinwand M. 5.50

Deutsche Rundschau: „... Des Preises wert, eine Arbeit des Mutes und des Könnens. Das Buch macht seinem Urheber und der deutschen Literaturgeschichte Ehre. Es ist fesselnd, persönlich, ohne Manier geschrieben, die Schöpfung eines selbständigen Kopfes, einer gewandten Hand." Univ.-Prof. Erich Schmidt

Vossische Zeitung: „... Aber wenn noch tausend Bücher über Goethe geschrieben werden – dies wird niemals überflüssig sein. Was Bielschowsky schrieb, kann überholt werden und in Vergessenheit geraten; Meyers Arbeit kann, wie sie ist, durch nichts verdrängt werden ... Man darf es Meyers knapper Darstellung ohne Übertreibung zuschreiben, daß sie wesentlich dazu beiträgt, das Verständnis Goethes bei seiner Nation um ein bedeutendes zu vertiefen."

Zeitschrift für die österr. Gymnasien: „... Jeder findet hier, was er zu suchen berechtigt ist: ein volles rundes Lebensbild in geschmackvoller Darstellung, aus Goetheschem Geiste empfangen und Goethes würdig."

Frankfurter Zeitung: „... Durch Meyers ‚Goethe' weht ein hoher Ernst, geistige Reife und vielseitige Bildung gestatten es ihm, neben dem Menschen und dem Dichter auch dem Denker und dem Naturforscher, dem Literatur- und Kunstkenner gerecht zu werden. Unaufhörlich hat Meyer diesem ersten großen Erfolg seiner Autorschaft die Dauer zu sichern gesucht, indem er das Werk immer wieder sorgsam besserte und mehrte, zuletzt noch, als im vorigen Jahre eine freudig begrüßte Volksausgabe in 6000 Exemplaren herauskam."
Univ.-Prof. Georg Witkowski

Druck von Hesse & Becker in Leipzig

Digitized by Google

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

MUSIC LIBRARY

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

JUL [illegible] 1959

[illegible] 1959

REC'D [illegible]

MAR 1[illegible] 19[illegible]

JAN 25 1966

LD 21-100m-6,'56
(B9311s10)476

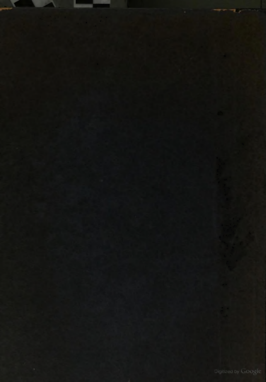
General Library
University of California
Berkeley

d by Google

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley

Digitized by Google



Digitized by Google